لمـــن نكتب ؟

رئيس التحرير

ما من كاتب يمسك بالقلم الا ويسال نفسه : لمن اكتب ؟ هــذا السؤال الملح يظل في ذهن الكاتب ماثلا دائما ، يبحث عن جواب دائماً ، فالغاية من العمل هي الدافع للعمل ولا شك وهي مبرره ، خاصة إن كان وراءه العقل والفكر .

ربما يجيب بعض الكتاب بالقول : اكتب لنفسي ، لكن معظمهم يجيبون ، بالتاكيد : اكتب للقراء ، اكتب للناس ، وقد يقول بعضهم إنه يكتب للنخبة من الناس فيما يجيب بعضهم الآخر بانه يكتب للناس جميعاً ، وثالث لما بين هؤلاء واولئك لكن الكل متفقون بالتاكيد على ان غاية الكتابة هي القارىء ، فالكاتب يكتب لكي يقراه الآخرون والكتابة وجدت من اجل القراءة ولولا القارىء لما وجد الكاتب تماماً كما انه لولا هذا لما وجد ذاك . إنهما حدا معادلة لا تتم الا بهما كليهما . يكون الحدان متوازنين تكون المعادلة متوازنة ، يختل احدهما يختل الآخر وتختـــل المعادلة كلها ، فاين نحن يا ترى من توازن هذه المعادلة ؟

في العالمين الاول والثاني ، المعادلة متوازنة وحداها متعادلان تماماً ، فثمة قارىء وثمة كاتب وسوق الكتاب رائجة وكل شيء على ما يرام . الكتاب ، يطبع منه عشرات إن لم يكن مئات آلاف النســخ ، والكاتب

الذي يصدر له كتاب يوفر لنفسه دخلاً محترماً وعيشاً كريماً مدى العمر او لعشر سنوات على الأقل لكن المشكلة في عالمنا ، العالم الثالث ، حيث لا يزال الكاتب يعاني ما كان يعانيه اسلافه من وراقي بغداد وكتاب الشام والقاهرة ايام العباسيين والفاطميين .

يروي التاريخ ان ابا الفرج الاصفهاني ظل عشرين سنة او يزيد ، وهو يعمل في كتابه « الأغاني » وحين فرغ منه حمله على ظهر جمل ، اكداساً اكداساً ثم سار به الى حلب ، حيث راعي الادب والأدباء سيف الدولة الحمداني . قدم الأصفهاني الكتاب الكبير الجليل ، حمل الجمل، للأمير العظيم فقلب الأمير شفته قائلاً « وما لي بهذه الاكداس كلها ؟ قصيدة واحدة خير لي منها » ثم امر للاصفهاني بحفنة من الدراهم ربما لا تقيم اوده شهرين او ثلاثة : عمل سنين طوال يجزى بدريهمات قلال !!!

في عصرنا ، عصر الأزمات ، يعاني الكاتب الازمة الخطيرة نفسها . فالجزاء الذي يلقاه لا يساوي الجهد الذي يبذله بل ربما لا يساوي عشره ، وإن ساواه فانه لا يساوي جزءاً يسيراً من متطلباته ، لذلك ميزانه في اختلال دائم وهو في قلق دائم . وإذا كان باستطاعة الجهات الرسمية ، حيث تمسك في الغالب بزمام الامور جميعاً ، ان تساهم مساهمة جدية في حل هذه الازمة الا ان الحل الحقيقي هو في مكان آخر ولا شك ، فازمة الكاتب هي ، بالحقيقة ، ازمة قارىء او تراهما ليسا حدين في معادلة واحدة ، الترابط بينهما عضوي مطلق ؟

فكما ان العالم الثالث يعاني من ازمات في كل شيء : ازمة غذاء ، ازمة زراعة ، ازمة صناعة ، ازمة تضخم نقدي ، ازمة قانون ، ازمة حقوق انسان ـ كذلك هو يعاني من ازمة قارىء ، ففي العالم الثالث غول يقف في وجه الحضارة ويعرقل حركة التقدم هو الأمية .

الأمية متفشية تفشي الوباء الفتاك ، فالاحصائيات تقول إن نسبة الأمية في بعض اقطارنا العربية تصل الى الخمسة والثمانين بالمائة وانها في احسن الأحوال تصل الى الأربعين بالمائة ، فاذا ما اخذنا متوسط

الامية وجدنا انه يبلغ الثلثين كما تتابع الاحصائيات فتقول ان ثلاثة ارباع الثلث الباقي من غير الاميين لا يتابعون المعرفة بعد ان يغرقوا في شؤون الحياة وشجونها ولا تعنيهم المسالة الثقافية من قريب او بعيد فيما يعجز معظم البقية الباقية عن متابعة الثقافة او الاهتمام بالمعرفة لضيق ذات اليد او الإملاق الذي يعيشون . واذا وضعنا هذا كله في الاعتبار وتابعنا العملية الحسابية نفسها ادركنا خطورة الأزمة التي يواجهها الكاتب وخطورة الاختلال الذي تعاني منه معادلة القارىء ـ الكاتب ، خاصة إذا ما نظرنا للامر من منظور استراتيجي بعيد المدى ومن زاوية حضارية بحتة .

بعض الدارسين يقيسون المستوى الحضاري للامة بنصيب الفرد من الناتج القومي او دخله ، مقدار ما ينفق من الطاقة الكهربائية او ما يستهلك من اللحم ، عدد الافراد مقابل كل طبيب او حصة الفرد من الأسرة المتوفرة في المستشفيات ، لكن بعضهم الآخر يعتبر أن المعيار الحقيقي للحضارة إنما هو ما تنتجه الأمة من الكتب ، نصيب الفرد من المطبوعات ، استهلاك المواطن من منتجات الثقافة ووسائل التثقيف ، ولعل هذا هو الصحيح ، فالأمة التي يطبع لديها من الكتاب مليون نسخة او مليونان ليست ـ حضاريا ـ بالتاكيد كالأمة التي لا يطبع من اي كتاب لديها اكثر من ثلاثة آلاف نسخة ... إنه المعيار الذي يرينا ان الأولى في المرتبة العليا من سلم الحضارة بينما الثانية في المرتبة الدنيا وتلكم هي الكارثة ، فالبون الحضاري واسع وطالما هناك ازمة قارىء وازمة كاتب فان هذا البون سيتسع اكثر واكثر وهنا بيت القصيد .

يتبع في العدد القادم

العلم الحديث بين المعرفة الثنائية والمعرفة اللا ثنائية
ندره اليازجي

فلسفة التربية لدى جون ديوي
هزاع مظفر

التخلف والتبعية وأثرهما على الحرية
نمر الشاهين

بنية الفضاء القصصي ومستوى الترميز في القصة القصيرة التونسية المعاصرة
محمد عبد الرحمن يونس

الشكليون الروس
جان ايف ناديه
ترجمة د. قاسم مقداد

الدراسات والبحوث

العلم الحديث بين المعرفة الثنائية والمعرفة اللاثنائية

ندرة اليازجي

عندما يسعى الكون ، ككل — واحد الى معرفة ذاته بوساطة العقل البشري ، تبقى بعض معالم هذا الكون مجهولة . وعندما تنبثق المعرفة الرمزية الى الوجود ينشأ معها صدع في الكون يفصل العارف عن المعروف ، والمفكر ، والذات عن الموضوع . واذا كان الامر على هذا النحو ، فان وعينا الكامن في عمقنا بوصفه عارفاً لحقيقة العالم الخارجي ، يفلت من نطاق قدرته على فهم ذاته ، ويظل ذلك المجهول ، اللامعروف ، اللامرئي ، اللامدرك .

ويكون شبيهاً باليد التي تمسك باشياء عديدة دون أن تكون قادرة على الامساك بذاتها ، او شبيهاً بالعين التي ترى العالم دون ان تكون قادرة على رؤيـة ذاتهـا . ولقـد عبـر" د. ث. سوزوكي ، العالـم والفيلسـوف ، عن هذه الحقيقة بالكلمات التالية :

ــ في البدء ، الذي ليس هـو في الحقيقة بـدءا ، ابتغـت الارادة ان تعـرف ذاتها ..... ومن تلك الارادة استيقظ الوعي ، وبيقظة الوعي انقسمت الارادة الـى قسمـين ، واصبحت ، وهـي الكلمـة الموحدة بذاتهـا ، فاعلة ومراقبة . وفي تلك اللحظة ، يصبح النزاع او الصراع محتما ؛ هذا ، لان الفاعل يريد ان يتحرر من التحديدات التي الزم نفسـه بها في رغبته الهادفة الى الوعي . وفي هذا السـياق ، يصبح قادراً على الرؤية ؛ وفي الوقت ذاته ، يبقى هنالك شيء لا يستطيع رؤيته كمراقب . ــ

وعبر الفيزيائي ادينفتون عن الحقيقة ذاتها بايجاز محكم ، كتب ادنيفتون:

ــ « تعلمنا الطبيعة أن معرفة نصف العالم تؤكد جهل النصف الآخر » .

ويشرح لنا جـ . سبنسر براون هذه القضية في المقطع الرائع التالي :

ــ دعونا نتأمل العالم كما يصفه الفيزيائي . انه يشتمل على عدد من الجسيمات الأساسية التي ، اذا ما أطلقت خلال مكانها الخاص ، أصبحت موجات ، وتميزت ببنية مصفحة ــ ــ مؤلفة من صفائح ــ كاللؤلؤة او البصلة وباشكال موجية أخرى ، تدعى كهرطيسية ، تنطلق عبر المكان بسرعة قياسية ويبدو لنا ان هذه الأمور كلها محدّدة بقوانين طبيعية تعين شكل العلاقة .

ــ يدرك الفيزيائي ، الذي يصف هذه الأمور ، بانه مركب او مكوّن على النحو ذاته . وهذا يعني انه مؤلف من مجموعة او خليط من الدقائق التي يصفها اذ يتعين بها ويتساوق مع قوانين عامة يعمل على اكتشافها وتسجيلها .

ــ هكذا ، لا نستطيع ان ننكر واقع ان العالم الذي نعرفه مشيّد بطريقة تمكنه من معرفة ذاته .. انه الأمر مذهل . واذا ماسعى الى معرفة ذاته ، توجّب عليه أن يقسم ذاته ، في الحد الادنى ، الى وضع يكون فيه رائياً والى

● ــ تعتمد هذه الدراسة على كتاب « The Spectrum of Consciousness » لمؤلفه Kimwilber

وضع آخر يكون فيه مرئياً . وفي هذه الحالة المقطعة ، يعتبر ما يراه مجرد جزء من ذاته . ولئن كنا نعلم ان العالم هو ذاته ، اي انه لايتميز عن ذاته فلأنه في كل محاولة لرؤية ذاته كموضوع ، يتصرف على نحو يكون فيه متميزاً عن ذاته ، وبالتالي زائفاً لذاته ومضللا لها .

يمكننا ان نقول : كما ان السكين تعجز عن قطع ذاتها ، كذلك لا يستطيع الكون أن يرى ذاته كلياً كموضوع دون أن يزيف حقيقته او يشوهها كلياً . لذا ، تعد محاولة معرفة الكون كموضوع للمعرفة قضية متناقضة في صميمها. والحق ، انه بقدر ما تبدو لنا محاولة ناجحة ، تفشل على نحو واقعي ، ويصبح الكل « زائفاً أو مضللا لذاته » . ويؤسفنا ان نقول ان هذا النمط للمعرفة الثنائية الذي يجزئ فيه الوجود الى فكر وموضوع ، وحقيقة وباطل ، وخير وشر الخ ، يشكل حجر الزاوية في الفلسفة الغربية ، اللاهوت والعلم . هذا ، لأن الفلسفة الغربية تعتمد ، في أصولها على الفلسفة الاغريقية التي تعتبر فلسفة إثنينية . والحق ، ان الموضوعات الفلسفية الكبرى التي تناقش في الوقت الحاضر هي من ابداع وصياغة فلاسفة اليونان القدامى . وتشتمل هذه الموضوعات على ثنائية الحقيقة مقابل الباطل التي يطلق عليها اصطلاح «المنطق» ، وثنائية الخير مقابل الشر التي تدعى « الاخلاق » ، وثنائية الظاهر مقابل الحقيقة التي تسمى « الابستمولوجيا » . واستهل الاغريق دراسة « الانطولوجيا » وهي استنطاق الكينونة اي الطبيعة الجوهرية للكون ، وتركزت تحقيقاتهم وتساؤلاتهم المبكرة حول الثنائيات التالية : الواحد مقابل الكثير ، الفوضى مقابل النظام ، البساطة مقابل التعقيد . ولما كان الفكر الغربي قد ثبّت جذوره في هذه الثنائيات ، فقد استمر ، طيلة تاريخه ، يولد ثنائياته الخاصة : الغريزة مقابل العقل . الموجة مقابل الجسيم ، الوضعية مقابل المثالية ، المادة مقابل الطاقة ، الفكرة مقابل نقيضها ، العقل مقابل الجسد ، المذهب السلوكي مقابل المذهب الحيوي ، القدر مقابل الارادة الحرة المكان مقابل الزمان الخ .

ثمة سبب أساسي يدعونا الى اعتبار طريقة البحث الثنائية منهجاً مضللا ويجعلنا نقر بأن الخطأ الناشئ عن هذه الثنائية يشكل القاعدة التي يقوم عليها التفكير العقلي ، وبالتالي يستحيل ان نستأصل هذه القاعدة بالتفكير العقلي ذاته . هذا ، لان العقلاني يثابر على حمل معتقده الزائف الى نتيجته القصوى حتى يكون قادرا على التعرف على خطئه

وفي وقتنا الحاضر ، ندرك أن الاسلوب التجريبي يشكل جزءاً هاماً من ميثودولوجيا ــ علم منهج ــ العلم ، الامر الذي يجعل العالم على نحو احتمالي يبسط النموذج أسلوب دقيق قادر على اجتثاث الثنائيات ، ويعود هذا التحول بالدرجة الأولى ، الى كمال الاختبار العلمي ودقة الأدوات المستعملة اللذين يسمحان بمتابعة الثنائية الى حدودها القصوى . وبهذا الخصوص ، نتحدث عن بعض الفروع العلمية ، كالفيزياء والرياضيات ، وبعض العلوم الناشئة ، كالايكولوجيا والمنهج الكلي ، التي تتجاوز الثنائيات التي طالما عززتها العلوم الاخرى . ومع ذلك ، نعترف ان جميع العلوم بدأت بحثها على نحو ثنائيات . لكن بعضها بلغ حدودها النهائية عن طريق التجربة والاختبار . وقد استطاع الانسان ، بعد انقضاء فترة زمنية لا تقل عن ثلاثمئة عام ، ان ينظر الى نفسه لا كرهينة في لعبة عشوائية ، بل بصفته مكتشفا ومتقصيا لبحوث اتسعت الى اتجاهات عديدة : مثل جديدة ، آفاق جغرافية جديدة ، وانماط جديدة لاختبار وجوده الخاص . . ومع ذلك ، ظلت المعرفة خاضعة للتصور الثنائي. وكما قال كلٌ من هوايت وهوايتهد «سعى الانسان الى الاكتشاف طريقة للاكتشاف» أو «اختراع طريقة للاختراع» . والحق ان كلا من كبلر وغاليليو توافقا في صياغة مبدأهو ان قوانين الطبيعة تكتشف عن طريق القياس وهكذا ساد الاعتقاد بأن الحقيقة القصوى او السامية هي تلك الحقيقة القابلة للقياس.

هكذا ، اصبحت منهجية القياس العقيدة الجديدة ، وذلك لانها ، للمرة الاولى ، اقامت إجراء أو نظاما منهجيا لتحقيق افتراض على نحو تجريبي . والحق ، ان الانسان العلمي لم يعد يكتفي بالتفكير العقلي المحض للبرهنة على فكرة . وباختصار ، تحددت الفرضيات بالاجراء الذي يقبل القياس والتحقيق على نحو موضوعي ، واضحى كل ما لا يخضع لهذا القياس المنهجي غير موجود أو غير اهل للمعرفة . ومع ان هذه المنهجية المتماسكة كانت قادرة على وضع نهاية للثنائيات ، لكن العلماء ثابروا على بناء تجاربهم على ثنائية ديكارت التي تعترف بالتمييز بين الفكر والموضوع . وهكذا نرى ان العلم الكلاسيكي قد حتم على ذاته مصيرا يتجسد في انهاء ذاته بذاته ، واعتماد ارادة تتابع طريق البحث حتى نهايته القصوى معترفة بالدليل القائم كما ينشأ .

يمكننا أن نقول : إن العلم ، في بعض مستوياته على الاقل ، منهج او نظام مفتوح . وعلى الرغم من انه يرفض كل ما ليس قابلا للقياس ، او

الموضوعية ، أو الاثبات لكنه يتابع طريقه بأمانة وإخلاص وجهد النتيجة القصوى التي سيبلغها . وبهذا الصدد ، يقول هايزنبرغ :

ـ لم يتمكن العلماء أن يدركوا الخطأ القائم في التصورات الاساسية مثل المادة ، المكان ، الزمان والسببية إلا من خلال البحث التجريبي الذي زودهم بالقاعدة التي يعتمد عليها التحليل النقدي لتلك التصورات ..... هذا التحليل الذي ادى الى انهاء الاطار الصلب أو الصارم .

بحلول عام ١٩٠٠ ، اقتنع الباحثون بأن العلم قد بلغ تقريبا النهاية او الغاية من البحث عن الحقيقة .، وفي الواقع ، لم يعد العلماء يشغلون بالهم إلا باضافة الفاصلة العشرية ـ فقد تم وصف كل ظاهرة في الكون الفيزيقي على نحو تقريبي عبر مصطلحي العلة والمعلول الحتميين . هذا ، لأن كل ظاهرة في الطبيعة يمكن تقليصها أو اختزالها الى كتل مادة يحدده المكانيك النيوتوني تحديداً صارماً . ومع ذلك ، تصدى العلم لظاهرتين رئيستين امتنعتا عن التعريف والتفسير على المكانيك الكلاسيكي : أولاهما المظهر الكهربائي الضوئي، وثانيتهما ، الفاجعة فوق البنفسجية .. وها نحن ندعوها « فاجعة » لأنها جسدت الصدع الأول في « الاطار الصلب » للثنائية العلمية .

تمثلت المشكلة ، أول ما تمثلت ، في إشعاع الطاقة من بعض الأجسام الحرارية ، بحيث أن الوقائع التجريبية اقامت علاقة متبادلة بينها وبين النظريات الفيزيائية . وفي هذا المجال المذهل ، اقترح ماكس بلانك ، بعبقرية اخاذة ، ان الطاقة ليست غير مستمرة ، كما افترض سابقا ، بل هي تصدر على نحو رزم صغيرة او كوانتا . وبهذا الاقتراح ، تصدع « الاطار الصلب » للثنائية . وبعد ذلك ، اعتمد اينشتاين نظرية بلانك وطبقها بنجاح على الواقع الكهربائي الضوئي ، كما طبقها نيلز بور على فيزياء ما دون المستوى الذري . وأبان لوي ده بروغلي ان المادة ، وكذلك الطاقة ، تنتجان او تحدثان الموجات واستطاع شرودنغر ان يستنبط صيغة مكانيك الكوانتوم الهام .

خلصت هذه التبصرات المذهلة الى نتيجة مدمرة لا مناص منها ، وضعها هايزنبرغ في صيغة « مبدأ اللاتعيّن » . ولما كان العلم يعتمد ثنائية الفكر والموضوع ، المراقب والحادثة ، فان البحث الثنائي امتد الى عالم الفيزياء دون الذرية . وعندئذ ، سعى العلماء الى تعيين وقياس « الجزيئات » ،

كالالكترون ، ليضمنوا الذرة في تعيينهم وقياسهم ، معترفين أن تلك الجزيئات هي حقائق الحقائق ، والأشياء النهائية التي تشكل الطبيعة برمتها دون ان تكون قابلة للتقليص .

في عالم الفيزياء دون الذرية ، واجه العلماء مشكلة مستعصية . هذا ، لان قياس اي شيء يتطلب الاعتماد على اداة ما . ولما كان الالكترون لا يقبل الوزن إلا بدقة كبرى بحيث ان أيـة اداة او وسيلة يمكننا تصورها ، مثل « الضوء » بوصفه فوتونا ، فان القياس بهذه الاداة يجعل الالكترون يغيّر موضعه . والحق ، ان هذه المشكلة لا تتصل بالتقنية بقدر ما تتصل بنسيج الكون ذاته . وهكذا ، وصل الفيزيائيون الى الحد الذي تبطل فيه كل فرضية تزعم ان المراقب ينفصل عن الحادثة ، ويستطيع ان يشغل نفسه على نحو ثنائي بقضية الكون دون التاثير فيه . وادرك العلماء عدم صلاحية هذه الفرضية اذ ادركوا ان الفكر والموضوع متحدان على نحو صميم وجوهري . عند هـذا الحد ، تشاقل سير آلاف النظريات ..... عند هذا الحد اعلن الفيزيائي ادينغتون: « ثمة مجهول يعمل في الخفاء . . ولا نعرف ما هو » ! وصوت منخفض تحدث هالدين قائلا : « ليس الكون اغرب مما نفترض ، بل هو اغرب مما نستطيع ان نفترض » .

هكذا ، نرى ان هذا العجز في تعيين « الحقائق القصوى او النهائية » للكون على نحو كلي ، اصبح التعبير الرياضي الماثل في مبدأ اللاتعيين لهايزنبرغ .. . هذا المبدأ الذي يميز نهاية طريقة الفهم الكلاسيكية والثنائية للحقيقة . كتب هوايتهد : « إن تقدّم العلم بلغ الآن نقطة تحول . لقد اهتزت الأسس الراسخة للفيزياء ، وأصبحت الأسس القديمة للفكر العلمي غامضة لا تقبل الفهم . وتطلبت تصورات الزمان ، والمكان ، والمادة ، والمادي ، والاثير ، والكهرباء ، والميكانيك ، والمتعضية ، والوضع النسبي للذرات في جزيء ، والنموذج ، والوظيفة تفسيرا جديدا . فما الفائدة من التحدث عن التفسير الميكانيكي إن كنا لا نعرف ما نعني بمصطلح الميكانيك » .

حملت الثورة الكوانتية في احشـائها كارثة لا لانها هاجمت خلاصة او خلاصتين للفيزياء الكلاسيكية بل لانها هاجمت حجر الزاوية فيها ، هو الأساس الذي شيد عليه البناء الكامل المعروف بثنائية العقل والموضوع . وبهـذا الخصوص ، صرح العالم سوليفان : « لا نستطيع ان نراقب مسلك الطبيعة

دون ان نشوشه ونعيقه » . وصرح اندراد : « المراقبة تعني التدخـل في ما نراقب ... المراقبة تشوش الحقيقة » . وهكذا ، اتضح للفيزيائيين ان القياس الموضوعي والتحقق لم يعودا الحد الذي تبلغه الحقيقة المطلقة ، وذلك لان الموضوع المقاس لا يقبـل الانفصال كليا عـن الفكر الذي يقيس المقاس والقائس ، المحقَّق والمحقِّق ، في هذا المستوى ، يتآلفان في الوحدة » . وتوصل كورت غودل العالم الفذ الذي ابـدع في اطروحته الرائعة مبدا شبيها بمبدا اللاتعين لهايزنبرغ عُرف بـ « فرضية عدم الاكتمال » . وتشتمل هذه الفرضية على إثبات رياضي مجتهد قوامه ان « كل منظومة للمنطق يجب ان تشمل ، على الاقل ، مقدمة منطقية لا تقبل البرهان او الاثبات دون ان تناقض ذاتها » . وعلى نحو منطقي وفيزيائي ، لا يكون التحقق « الموضوعي » معلما للحقيقة .

نستنتج مما تقدم ما يلي : عندما نجزيء الكون الى فكر وموضوع ، الى حالة ترى وحالة ترى ، نجد ان شيئا ما يفلت من زمام هذه التجربة . وفي هذه الحالة ، نجد ان الكون « يروغ من ذاته دائما على نحو جزئي » . هذا ، لان المنظومة المراقبة لا تستطيع ان تراقب ذاتها . فالراي لا يستطيع ان يرى ذاته . ولهذا السبب ، نجد في اساس كل المحاولات الثنائية مبداين همـا : اللاتعين وعدم الاكتمال . في قاعدة العالم الفيزيقي نجد مبدا اللاتعين ، وفي قاعدة العالم العقلي نجد مبدأ عدم الاكتمال . وهكذا ، نعلم ان استهلال العلم باقحام ثنائية الفكر والموضوع امر يشير الى بداية سيئة . ولم ينطلق العلم في مجراه ليبلغ الحد المبطل إلاّ في الربع الاول من القرن العشرين .

في الثنائية الابستمولوجية للفكر والموضـوع ، نجد ثنائيتين انطولوجيتين اخريين موازيتين هما : ثنائية الروح والمادة ، وثنائية العقلي والمادي . ولقد تمحورت هـذه المعضلة حول المحاولة التي هـدفت الى معرفة « الجوهر » الاساسي للكون وكيفية تشكله : أهو ، في كليته ، ذرات مادية ، مرتبة بطريقة تدعو الى اعتبار « الوعي » وهماً ، واعتبار « العقل » خليطا مـن المادة ؟ الا يبرهن هذا الموقف على ان المادة ، في حقيقتها ، مجرد فكرة ؟ واذا توغلنا الى قلب الموضوع سالنا : اين يكمن وجود انطباع المادة او فكرتها ؟ وعلى لسان المثاليين نجيب : إن الانطباعات المادية موجودة في الوعي وحده . وبناء على هذه المقدمة نقول : ليست المادة كلهاً إلاّ فكرة عقلية .

في قصة العلم ، نجد ان العلماء الاولين قد انضموا الى انصار المذهـب

المادي الذين زعموا ان المنهج العلمي قادر على قياس وتحقيق كتل المادة ، لكنهم عجزوا عن اختراع اداة قادرة على تسجيل روحانية المادة . وعلى الرغم من ان فيزيائيي الكوانتوم لم يناقشوا هذا الموضوع ، لكنهم ، وان لم يكونوا قد وجدوا جوهرا روحيا على نحو اكيد ، لم يستطيعوا ان يجدوا جوهرا ماديا بالمقابل . وبهذا الصدد يقول احد الفيزيائيين : « ان تصورنا للجوهر المادي مفهوم مشرق طالما اننا لا نواجهه . والحق ، انه يبهت ويتضاءل شيئا فشيئا متى اخضعناه للتحليل ، لنخلص الى واقع هو ان الجوهر المادي الصلب للاشياء وهم آخر . لقد تعقبنا المادة الصلبة من السائل المتصل الى الذرة ، ومن الذرة الى الالكترون ، فاختفياه هناك » . وتناول برتراند راسل الموضوع قائلا : « باختصار ، اخذت الفيزياء الكوانتية ثنائية أخرى ، هي ثنائية العقل والمادة، الى الحد المبطل ، واختفت هناك » . ويلخص برونوسكي المعالم الاساسية للنسبية بالتاكيد على ان النسبية تشتق اصولها من التحليل الفلسفي الذي يصر على عدم وجود واقع ومراقب بل على تحالف الاثنين في المراقبة .. فالحادثة والمراقب لا ينفصلان » . ويؤكد شرودنغر ، مؤسس مكانيك الكوانتوم ، على « وحدة الموضوع والفكر » . ويضيف قائلا : « لا نستطيع ان نقول بأن الحاجز القائم بينهما قد هدمته التجربة المعاصرة في العلوم الفيزيائية ، وذلك لان هذا الحاجز غير موجود » . ويستنتج هايزنبرغ مايلي ، فيقول : « منذ البداية ، وجدنا انفسنا متورطين بالجدل الدائر بين الطبيعة والانسان الذي يلعب فيه العلم جزءا ، بحيث ان التقسيم العام للعالم الى فكر وموضوع ، الى عالم داخلي وعالم خارجي ، الى جسد وروح ، لم يعد ملائما ووافيا ، ويجعلنا نواجه الصعوبات » .

اخيرا ، نردد مع شرودنغر قائلين : « لا نستطيع ان نتجاوز هذه الصعوبات الا باسقاط الثنائية » .

هكذا ، يبذل الفيزيائيون المحدثون جهدهم من اجل « اسقاط الثنائية » . والحق ، ان الفيزياء الحديثة ، بعد أن تخلت عن التقسيم الوهمي بين الفكر والموضوع ، الموجة والجسيم ، العقل والجسد ، العقلي والمادي ، بدات تهمل ثنائية الزمان ، والمكان ، المادة والطاقة ، والمكان والاشياء . وكما يقول نيلز بور : « ان الكون مكوّن على نحو تكون فيه العبارة الزائفة نقيض العبارة الصحيحة ، وتكون الحقيقة العميقة نقيض الحقيقة العميقة الاخرى » .

تذكرنا ملاحظة شرودنفر باننا لا نستطيع تهديم الحاجز القائم بين الفكر والموضوع وذلك لانه غير موجود. وبالطريقة ذاتها ، نقول : كما ان الوجهة الامامية والوجهة الخلفية طريقتان مختلفتان للنظر الى الجسد ، كذلك يكون الفكر والموضوع ؛ النفس والجسد ، الطاقة والمادة طريقتين لفهم حقيقةواحدة. ومالم نكن قادرين على ادراك هذا الواقع ، وعملنا على اثارة « الاضداد » على بعضها باحثين عن حقيقة إحداها وزيف غيرها ، فاننا نحكم على انفسنا باحباط مزمن ودائم ينتج عن محاولتنا لحل معضلة تافهة لا معنى لها . وبهذا الصدد يقول احد علماء الفيزياء الحيوية : « الحقيقة ، المستقلة بانفراديتها ، تتحرر بالتناقض . فالانسان لا يستطيع ان يعرف موضعه وذلك لانه خلق عالمين من عالم واحد » .

في ثنائية « خلق عالمين من عالم واحد » يتصدع العالم ، ويتشوه ، وبالتالي ، يصبح « زائفا لذاته » . وفي قاعدة « خلق عالمين من عالم واحد » يكمن وهم ثنائية انفصال الفكر عن الموضوع وتمايزه عنه . والحق ؛ ان الفيزيائيين بدأوا يتأكدون من عدم ملاءمة المعرفة الثنائية ، ومن احتمال وجود نمط آخر لمعرفة الحقيقة ، هو نمط لا يتسنى فصل العارف عن المعروف ، والفكر عن الموضوع ، ومن هذا النمط الثنائي للمعرفة يحدثنا ادنغتون :

ـ يتوافر لدينا نوعان للمعرفة ادعو اولهما « المعرفة الرمزية » وادعو ثانيهما « المعرفة الحميمة » . ويمكنني ان اقول ان اشكال التفكير المالوفة قد نمت وتطورت باتجاه المعرفة الرمزية وحدها . ويمكنني ان اضيف الى قولي هذا : ان المعرفة لن تخضع للتصنيف والتحليل . وان محاولة تحليلها يفقدها الحميمة والود ، الامر الذي يدعو الى احلال الرمزية محلها » .

يطلق ادنغتون على النمط الثاني « المعرفة الحميمة » ، لان الفكر والموضوع يتحدان على نحو ودي في عمليتها . وفي اللحظة التي تنبثق ثنائية الفكر والموضوع ، يضيع الود » ؛ ويستعاض عنه بالرمزية ، الامر الذي يجعلنا نسقط الى عالم المعرفة التحليلية والثنائية .. هكذا ، تكون المعرفة الرمزية معرفة ثنائية . واذا كان الفصل بين الفكر والموضوع وهميا ، كانت المعرفة الرمزية الناتجة عنه وهمية بالمثل . وفي هذا المجال يتحدث ادنغتون بلغة مجازية تصويرية فيقول :

— في عالم الفيزياء انجاز يصور حياتنا العادية والمألوفة تصويرا شعاعيا. فكما ان ظل مرفقي يستند على طاولة في الوقت الذي يسيل حبر ظلي على الورقة الظل »، كذلك يعد التأكد من ان العلم الفيزيائي يهتم او يتعلق بعالم الظلال او الوهم قضية ذات اهمية كبرى في نطاق الانجازات الحديثة . —

يعلق شرودنغر على هذا الاقرار ، فيقول : « ان اكتساب عالم الفيزياء للصفة الظلية او الوهمية يعود ، لا لعصرنا هـذا وعصر ديموقريط ، بل الى ما قبل ذلك . والحق : اننا لم ندرك هذه الحقيقة اذا اعتقدنا باننا كنا نتعامل مع العالم ذاته » .

لم تكن الفيزياء تتعامل مع « العالم ذاته » لان علماء الفيزياء شغلوا انفسهم بالنمط الثنائي للمعرفة،وبالتالي انهمكوا بالتصورات او التمثلات الرمزية لذلك العالم . والحق ، ان هذه المعرفة الثنائية تعد ، في آن واحد ، النطقة المشرقة والمظلمة للعلم والفلسفة ، هـذا ، لانها تتيح المجال لابتداع صورة تحليلية ومعقولة للعالم ذاته . ومع ذلك ، تظل الصورة او الصور صورا مهما بلغت حد الضياء . فهي تقف من الحقيقة موقف صورة القمر من القمر . وبالفعل ، استطاع كورزبسكي ، الرائد الاول لعلم الدلالات والالفاظ ، ان يفسر بوضوح هذه البصيرة بوصف ما دعاه العلاقـة القائمة بين الخريطة والاقليم . ف « الاقليم » ، في رأيه ، يمثـل العملية العالمية في حقيقتها وواقعيتها . امـا « الخريطة » فهي كل ملاحظة او تدوين رمزي يجسد ، يفيد او يدل على معلم معين لهذا الاقليم . ويهمنا ان نعلم ان الخريطة ليست هي الاقليم وان الكلمات ليست هي الاشياء التي تشير اليها . ويخلص كورزبسكي الى القول : « ليس الشيء ما نقوله عنه » . لذا ، تعد كلماتنا ، افكارنا ، تصوراتنا ، نظرياتنا ، ولغتنا اليومية ، خرائط للعالم الواقعي ، اي « الاقليم » . هكذا ، لا تكون افكارنا العلمية والفلسفية عن الحقيقة هي الحقيقة ذاتها

لا يشير ما نقوله الى ان الخرائط الرمزية مضللة ومضرة ، انها خرائط مفيدة للمجتمع الحضاري اذ لا يستطيع الاستغناء عنها . والحق ، ان المشكلة تنشأ : كما اشار شرودنغر ، حالما ننسى ان الخريطة ليست هي الاقليم ، وحالما نخلط رموزنا التي اعتمدناها عن الحقيقة مع الحقيقة ذاتها . فالحقيقة ذاتها تقع الى « ما بعد » او « وراء » الرموز الظلية التي هي نسخة ثانوية للاصل . ومتى تجاهل الانسان هذا الامر ، تاه في عالم التجريدات المجدبة ،

ولم يعد يفكر الا بالرموز المتصلة بالرموز وبالرموز لتنتهي الى اللاشيء دون ان تكون الحقيقة مشمولة على الاطلاق . وفي هذا المجال ، يتحدث الفيزيائي جيمس جينز ، فيقول :

ــ تبين الفيزياء الحديثة ان جميع مناهج الفيزياء السابقة ، انطلاقا من المكانيك النيوتوني الى نظرية الكونتوام القديمة ، اخطات اذ ماثلت الظاهر مع الحقيقة . فقد ركزت انتباهها على جدران الكهف دون ان تعي وجود حقيقة أعمق يقع الى ما بعد . ــ

يمكننا ان نقول إن تفهم « الحقيقة الاعمق الواقعة إلى ما بعد » يعني أن نكتشف حقيقة او واقعية الاقليم الذي نرسم له جميع خرائطنا . وفي هذا التفهم والاكتشاف تكمن الصعوبة ، ذلك لان المعضلة لا تكمن في تطوير خريطة اكثر تفصيلا ، اكثر « علمية » ، اكثر وثاقة واكثر دقة ، بل في اكتشاف طريقة تساعدنا على فهم الاقليم وتستغني ، ولو على نحو مؤقت ، عن الخرائط من اي نوع كانت . اما إذا كانت المعرفة الجديرة بالاحترام هي المعرفة الاكاديمية التي هي المعرفة الرمزية للخرائط ، فإننا لن نمتلك ، خلال وقت قصير ، سوى الخرائط الموضوعة عن الخرائط ، بحيث اننا نكون قد نسينا الاقليم الذي كان الموضوع الاساسي المعد للبحث والتقصي . وهكذا ، لا تعد المعرفة الثنائية ــ الرمزية وافية بالغرض في هذا الصدد ؛ هذا ، لان ما نسعى إليه يتمثل في معرفة لا رمزية ، لا ثنائية ، معرفة ، عبّر عنها ادنغتون بأنها « معرفة حميمة او ودية للحقيقة التي تقع الى ما بعد رموز العلم » .

يجدر بنا ان نتأمل بتركيز البصيرة الجوهرية في عمل كل من هايزنبرغ ، شرودنغر وإينشتاين لنعلم ان نسيج الحقيقة نسيج لا ينفصل فيه المراقب عن الحادثة ، والفكر عن الموضوع او العارف عن المعروف . وفي سبيل فهم هذه الصلة الوثيقة نلجا الى نمط معرفة مشابه ، نمط معرفة لا تنفصل طبيعته عما يعرفه ... ذلكم هو النمط اللاثنائي للمعرفة الذي خطر على بال شرودنغر إذ أعلن : « تقدم العالم إلينا في وقت واحد . لم ينعكس شيء . لذا ، يتماثل الاصل مع الصورة ــ المرآة » .

هكذا ، يتوافر لدينا نمطان اساسيان للمعرفة : احدهما سمّي بالمعرفة الرمزية ،التصويرية ، او الاستدلالية او الثنائية ، وثانيهما سمّي بالمعرفة ،

الودية او المباشرة او اللاثنائية . ونحن ندرك ان العلم استهل انطلاقته على وجه الحصر بالخريطة الرمزية والثنائية للمعرفة ، فوجه اهتمامه الى « الظلال » . لكن الحصائل الناتجة في التطورات الحديثة للعلوم الفيزيائية اكدت ان هذا النمط من المعرفة لا يستوفي شروط « معرفة الحقيقة » ــ الحقيقة التي كان قد وعد بها ، الأمر الذي حوّل انظار العديد من الفيزيائيين الى النمط الحميمي او الوديّ للمعرفة ، او الى تصوّر ضرورة هذا النوع من المعرفة

يجدر بنا ، وقد بلغنا هذا الحد من البحث على مستوى العلوم الفيزيائية ، ان ننتقل الى مستوى آخر يعترف بشمولية هذين النمطين منذ العصور القديمة حتى يومنا هذا . وعلى هذا الاساس ، يمكننا أن نستقي امثلة عديدة من المدارس المتنوعة ومن تقاليد الفلسفة ، علم النفس واللاهوت .

ثمة طريق التحرر والانعتاق يدعى الطاوية ، يعترف بهذين الشكلين العامين للمعرفة ويسميهما : المعرفة الاصطلاحية والمعرفة الطبيعية ، بما معناه معرفة الكون كما تسمى على نحو اصطلاحي وتعرف بانها معارضة لمعرفة الطريق (الطاو) ، اي الكون في حقيقته وواقعيته .

تنضوي كل معرفة في المعرفة التي يدعوها الطاوي « اصطلاحية » ؛ هذا ، لأننا لا نشعر باننا نعرف اي شيء ما لم نمثله لانفسنا بكلمات او بمنظومة أخرى للرموز الاصطلاحية مثل مجموعة الرموز الرياضية والموسيقية . وإن معرفة كهذه تدعى اصطلاحية لسبب هو انها قضية اتفاق اجتماعي من حيث انها قواعد ومبادىء المعلومات المبلغة ووسائل الاتصال

نجد في الطاوية نمطاً آخر يدعى « المعرفة اللا إصطلاحية او اللا إتفاقية التي تهدف الى فهم الحياة على نحو مباشر ، بحيث تستغني عن المصطلحات المجردة والخطية للتفكير التمثيلي » .

وفي الهندوسية ، يتميز هذان النمطان للمعرفة بوضوح عن بعضهما . ففي أوبانيشاد موندا كا نقرأ : « هنالك نمطان للمعرفة يتطلبان التحقيق : نمط اعلى ونمط ادنى » . والحق ، ان النمط الادنى يتماثل مع ما ندعوه بالمعرفة الرمزية ــ التصويرية . هو معرفة استدلالية ، مفاهيمية ونسبية تقوم على التمييز بين العارف والمعروف . والنمط الاعلى « لا يمكننا بلوغه من خلال حركة تصاعدية تعبر مراتب المعرفة الدنيا ، بل على نحو غير مباشر وحدسي . ويتوافق نمط هذه المعرفة مع نمط المعرفة اللاثنائية وذلك لأن هذه المعرفة « رؤيا حدسية للاثنائية استثنائية وذاتية التوكيد » .

وفي الحكمة البوذية ، نجد التمييز بين النمط الرمزي للمعرفة والنمط اللاثنائي للمعرفة ... النمط الاول يجزىء والنمط الثاني يوحد . ونقرأ في حكمة بوذية مهايانا ما يلي : « يتماثل ما يرى مع ما يراه ؛ هذا ، لان الرائي هو المرئي والمرئي هو الرائي » .

ومن الفلسفة الغربية نقتبس من كتابات نيكولاس برديائف العبارة التالية: « لا نستطيع ان نستغني عن الرمزية في اللغة والفكر ، لكننا نستطيع الاستغناء عنها في الوعي البدئي المباشر . ففي وصف التجربة الروحية والصوفية يستعمل الحكماء رموزاً مكانية مثل العلو والعمق ، رموزاً تمت بصلة الى هذا العالم او الى عالم آخر [النمط الاول للمعرفة] . وفي التجربة الروحية الحقة تختفي هذه الرموز . هذا ، لان الفعل الابداعي البدئي حقيقي ولا رمزي [النمط الثاني للمعرفة] ؛ إنه منعتق من الاتقان الفكري او التصوري » .

وفي كتابات إيكهارت نجد انه يطلق على المعرفة الرمزية ، الخرائطية ، والتصويرية ، وهو النمط الاول ، اصطلاح « المعرفة الشفقية التي ، من خلالها ، ندرك الخليقة بأفكار مميزة واضحة » . ويطلق إيكهارت على النمط الثاني ، وهو المعرفة اللاثنائية ، اصطلاح « المعرفة الفجرية » . وفي هذه المعرفة تدرك الخلائق دون تمييز بينها وتستبعد الافكار ، وتزول المقارنات في الحقيقة الواحدة الشاملة .

وبالطريقة ذاتها ، يؤكد هوايتهد ، العالم الرياضي والفيلسوف ، أن الصفتين الاساسيتين للشكل الرمزي للمعرفة هما : التجريد والتشعب « التفرّع » ، اي الثنائية . وفي راي هوايتهد ، تعد عملية التجريد المستعملة في المحادثة اليومية « زائفة » ، وذلك لأنها تعتمد على المعالم البارزة وتتجاهل كل شيء آخر . وهكذا ، يعد « التجريد حذفاً او إسقاطاً لجزء من الحقيقة ». وفي رأيه أن النمط الرمزي للمعرفة يعبّر عن ذاته عن طريق التشعّب : الثنائية، اي « تقسيم رداء الكون الخالي من اي درز » ، الامر الذي يجعلنا نسيء الى الكون الذي نسعى الى فهمه .

اخيراً ، نقتطف من وليم جيمس العبارة التالية :

« ثمة طريقتان لمعرفة الاشياء : معرفتها على نحو مباشر أو حدْسي ، ومعرفتها على نحو تمثلي او تصوّري ، وفي المعرفة المباشرة او الحدْسية ، يتماثل الفكر والموضوع » .

الدراسات والبحوث

فلسفة التربية لدى جون ديوي

هزاع مظفر

مقدمة :

يعد جون ديوي من ابرز فلاسفة القرن العشرين، بل اعتبر في راي الكثيرين من المفكرين في التربية والفلسفة [قمة الفكر الفلسفي والاجتماعي والتربوي في هذا العصر خاصة الفكر الفلسفي الغربي](١) .

لقد جسد جون ديوي الروح الامريكية وعاش الحضارة الحديثة وانبعثت فلسفته من خلال دراسته للمجتمع العصري والخصائص العلمية والتكنولوجية والديمقراطية والسياسية والاجتماعية ، ومن معطيات الأبحاث العلمية المختلفة على المجتمع البشريوالانسان. لقد راى ديوي بالديموقراطية شكلاً للحكومة وطريقة للحياة على حد سواء .

(١) محمود وليد سلطان ـ سيرة الفكر التربوي عبر التاريخ ـ دار المعارف مصر ١٩٧٩ ص ١٧٥ .

إضافة الى تأثره بفكر ونظريات مجموعة من المفكرين والعلماء والفلاسفة والمربين السابقين وظهر ذلك واضحا في فكره فقد تأثر (بداروين ـ هيغل ـ روسو ـ بيرس ـ جيمس) (١) وغيرهم . لقد تتلمذ على يد جون ديوي أئمة الفكر التربوي في امريكا وكثير من دول العالم المعاصر . وحملوا فكره الى بلاد العالم المختلفة فتأثر بفكره كثير من النظم والفلسفات التربوية لبلاد عديدة في العالم .

لقد تناولت فلسفته التربوية الحياة الانسانية منذ نشوئها وفي مختلف نواحيها منذ شبابه وحتى وفاته ١٩٥٢ في امريكا عن عمر يناهز تسعين عاما قضاها في البحث والتدريس . إن التربية في نظر ديوي هي البلسم الشافي لجميع المشكلات التربوية والفلسفية الفردية والاجتماعية فهي السبيل للنمو الشامل للفرد وتقدم المجتمع وإحلال الديموقراطية . فالتربية حياة تقوم على تكيف الانسان الايجابي مع البيئة المادية والروحية ودوره الفعال في التقدم والابداع

إن العلاقة بين التربية والوسط الاجتماعي علاقة جدلية تقود الى نمو الخبرة واستمرارها . وتطور التربية ، عبر الزمان والمكان يخضع لعوامل عديدة اهمها تغير فلسفة المجتمع وتقدم الحضارة والتفجيرات المعرفية والتقنية والبشرية وغيرها . إن فلسفة التربية عند ديوي تستند الى اسس اهمها :

١ ـ الأمة الأمريكية ونزعتها للحرية والديموقراطية .

٢ ـ نظرية النشوء والارتقاء لداروين والمنهج النمائي التطوري في البحث.

٣ ـ المنهج التجريبي وخاصة مذهب بيكون وتطبيقه على العلوم الانسانية وخاصة التربية .

٤ ـ معارضة الفلسفة الثنائية والفصل بين العقل والجسد والروح والمادة .

[لقد نشرت آراؤه التربوية في عشرات الكتب ، اهمها - الديموقراطية والتربية ـ انجيل التربية الحديثة . واعتمد فيها أسلوب المنهج التاريخي فيقوم بعرض تاريخ التربية ونقد التربية التقليدية ودحض فلسفتها الثنائية . وبناء وطرح مذهبه الجديد] (٢)

---

(١) فاطمة جيوشي ـ فلسفة التربية ـ جامعة دمشق ، ١٩٨٨ ـ ص ١١٧ .

(٢) أنطون الخوري ـ اعلام التربية ـ دار الكتاب اللبناني ، بيروت ـ ١٩٦٤ ، ص ٢٠١ .

لقد جمع ديوي من العمق والسعة ، حتى طغى على كل باحث فيه فرأى فيه جانباً من فلسفته او بضع جوانب من كل شامل .

الفلسفة

الفلسفة هي محاولة الانسان الوصول الى الحقيقة من خلال دراسة الواقع . والفيلسوف لا يكتفي بجمع انواع المعرفة بل يسعى الى تكوين نظرية شاملة بجميع انواع المعرفة . فيها الكثير من حقائق العلوم المختلفة التي يحاول ان يربطها . ويؤلف بينها لصوغ مذهبه الفلسفي . وغرض الفيلسوف من جهده هذا التسامي بالوجود من خلال تخطي الواقع ..

ان اهم المذاهب الفلسفية التي يمر منها الانسان عبر تاريخه الطويل هي:

١ ــ الفلسفة المثالية وهي تؤكد على تقدم العقل على الواقع وحقيقة الكون روحية كاملة ثابتة لا تتغير [ومهمة الفلسفة هي البحث عن الحقيقة المطلقة الخالدة والتي يتعذر بلوغها والعثور عليها في عالم المادة لأن المادة ناقصة وفي حال تغير مستمر](١) .

إن الوصول إلى الحقيقة يتم بالتأمل العقلي ومن ابرز الفلاسفة افلاطون الذي يدعى ابا المثالية في القرن الرابع (ق.م) وكانط وهيغجل في القرن الثامن عشر إضافة إلى ظهور الاتجاهات المتعددة المثالية الدينية .

٢ ــ الفلسفة الواقعية : تؤكد على تقدم الواقع على العقل وان حقيقة الكون مادية . إن هذه الحقيقة اي حقيقة الكون لها صفة الثبات وتدرك بالحواس وانه من الممكن الوصول الى الحقيقة باتباع الطرق والاساليب العلمية ويدعى ارسطو ابا للواقعية في القرن الرابع (ق.م) وقد اخذت هذه الفلسفة اتجاهات عديدة مثل الاشتراكية والمادية .

وجاءت المادية [كي تتصدى لثنائيات الفلسفة المثالية لتهدمها فهي لا تؤمن بابة ثنائية في الطبيعة الانسانية . والانسان في نظرها جزء من الطبيعة ولكن هو العضوية الاكثر تعقيدا في سلم الموجودات الحية](٢) إضافة الى ان المادية التاريخية جاءت انقلاباً على الفلسفة وخاصة فلسفة هيغل .

(١) فاطمة جيوشي ــ مرجع سابق ص ١٠ .

(٢) فاطمة جيوشي ــ نفس المرجع ص ١٠ .

٣ ـ الفلسفة البراغماتية : تقول هذه الفلسفة بمبدأ التغير المستمر وبأن الحقائق الثابتة لا وجود لها وان الافكار تكتسب معناها من العمل والتجربة وان الفرد وحدة عقلا وجسدا ينمو في جميع نواحيه نموا شاملا متكاملا بتفاعله مع البيئة الاجتماعية التي يعيش فيها . تعتبر هذه الفلسفة امريكية نمت وتقدمت في الولايات المتحدة الامريكية ورفع لواءها شارل بيرس ووليم جميس وجون ديوي في القرن العشرين لكن [جذورها تمتد الى تقاليد فكرية اوربية بريطانية] . ومن دعاتها بيكون ولوك وروسو وداروين وعند هؤلاء توجد بعض أصول الذرائعية (١) .

لقد عكست هذه الفلسفة الحياة الاجتماعية الامريكية في فعاليتها وتحررها وتطورها . يصف ديوي الفلسفة عن طريق المشكلات التي تعالجها ويرى ان المشكلات تنشأ . عن ما يوجد في الحياة الاجتماعية من تنازع ومصاعب ضمن هـذه المشكلات . العلاقات بين العقل والمادة والروح والجسـد والانسـان ضمن هذه المشكلات . العلاقات بين العقل والمادة والروح والجسد والانسان والطبيعة المادية وماهو فردي وماهو اجتماعي والمعرفة والعمل .

" [إن الفلسفة من حيث مادتها هي محاولة الاحاطة اي الجمع بين شتات التفاصيل التي تتصل بالعالم والحياة في كل واحد شامل] (٢) .

ان العلاقة بين الفلسفة والتربية او العلوم كافة علاقة وثيقة واضحة فالفلسفة هي الخيط الناظم لعلاقة العلوم بالانسان وبتوجيه مسارها وتوحيد شتاتها . بينما العلوم وماتقدمه من حقائق ومعلومات توسع آفاق النظـر للانسان وتعمق فلسفته ، ان العلاقة بين الفلسفة والتربية اوثق بحيث نجدها وجهين لعملة واحدة هي الحياة الاجتماعية .

ان التربية هي الجانب النشط والفعال للفلسفة وهي الوسيلة العملية التي تساعد على تحقيق المثل العليا التي تبشر بها .

اي ان ديوي يعتبر الفلسفة هي النظرية العامة للتربية فنراه يؤكد بهذا الصدد على ان :

(١) فاطمة جيوشي نفس المرجع السابق ص ١١١

(٢) بحث ديوي الديمقراطية والتربية ترجمة متى عقرباوي ، وزكريا ميخاليل مطبعة لجنة التاليـف والنشـر ١٩٤٦ ص ٣٣٢ .

[التربية عملية تكوين النزعات الاساسية الفكرية والعاطفية في الانسان تلقاء اخيه الانسان] (١) .

والمقصود بفلسفة التربية ذلك النشاط الفكري المنظم الذي يتخذ الفلسفة وسيلة لتنظيم العملية التربوية وتنسيقها وتوضيح القيم والاهداف التي تصبو الى تحقيقها ، لقد ضمن ديوي آراء في الفلسفة في كتابه الديمقراطية والتربية . فهو يرى ان الفلسفة هي الصلة بين الفكر والسلوك في الحياة وهي من حيث مادتها محاولة الاحاطة بما يتصل بالعالم والحياة في كل واحد موحد .

وينظر ديوي الى ان الفلسفة جاءت نتيجة لحاجات تربوية وخاصة عند الاثنيين ورأى ان كلا من العلم والصناعة تعتمد على فلسفة الخبرة وان الفرد والجماعة هما المحور الذي تدور حوله الخبرة ، وجاء قوله في فلسفة الخبرة ضرباً من الادلة على ذلك :

[ان الفلسفة ضرب من التفكير وانها ككل تفكير تنشأ من وجود ابهام في مادة الخبرة ولهذا ترمي الى تعيين طبيعة هذا الغموض والسعي لازالته بتكوين فرضيات يمكن امتحانها في العمل ويمتاز التفكير الفلسفي عن غيره بأن المهمات التي يعالجها موجودة في الظروف والاهداف الاجتماعية الواسعة (٢)] .

وحين اراد ديوي ان يوظف الفلسفة فرأى ان لها مهمتين من وجهة نظره تنطوي الاولى على انها :

١ ــ تطهيرية ، ذلك بأن تتملص من مذاهب فلسفية موروثة تعوق التقدم الانساني مثل الفصل بين العقل والمادة ورفع المثالي الروحاني لقمة الوجود والحط من كل ما هو مادي ودنيوي لادنى منزلة . والمهمة الثانية :

٢ ــ نقدية : فهو لايرى بأن العقل يتكون من مقولات اولية سابقة على الخبرة بل العقل اداة من ادوات الخبرة . وان الطريق الصحيح للمعرفة هو الملاحظة المنظمة للظروف الطبيعية والبيولوجية والاجتماعية التي بها تسير المعرفة ، ويميز جون ديوي بين التفكير والمعرفة فيقول ان المعرفة ثابتة وهي من العلم لانها تمثل اشياء مقررة منظمة على ان التفكير يتطلع الى المستقبل وما يدعو للتفكير هو وجود شيء لم يقدر بعد . كما أن الغرض من هذا التغلب على وضع مطرب .

(١) المرجع السابق ص ٣٣٦ ــ ٣٣٧ .

(٢) جون ديوي ــ الديمقراطية والتربية ص ٢٢٠ .

نظرية المعرفة

يستند الحل الذي وجده ديوي لمشكلة طبيعة المعرفة وطريقة اكتسابها الى مذهبه البراغماتي الاداتي ونظرته للخبرة . ينتقد ديوي نظريات المعرفة ويوحدها في اتجاه انها تتم عن انقسام وتفريق او مناقضة مما يسمى باصطلاح الفلسفة الثنائية . ويعود سبب هذه الانقسامات الى الحواجز المنيعة التي تفصل بين الفئات والطبقات الاجتماعية كالحواجز بين الغني والفقير والرجل والمراة والشريف والوضيع والحاكم والمحكوم ويدعي ديوي بأن هذه الحواجز تعني انعدام التفاعل الحر اليسير . ويقول يعني ذلك غزارة الخبرات في الحياة ولكل منها مادته وهدفه ومعياره وهذا سبب وجود الثنائية [اما نظريته فتقوم على عكس النظريات الباقية بحيث تفرض الوحدة والاطراد] (١) .

ولكون الثنائيات كالتي ذكرت رفضها ديوي واستبعد وجود حقائق ثابتة خارج الفرد وتفرض عليه ، ويدحض كذلك نظرية الانكشاف والصور القبلية للعقل كما يوجه انتقادات الى طرق اكتسابها وما تتركه هذه الطرق من سلبيات .

ان الثنائيات السابقة في النظريات السابقة تنعكس على التربية فحين تأتي خطط واهداف التربية جملة نراها تتسرب في مسارب لأهداف وأساليب متنوعة تابعة للقيم المفترقة والمتصادمة .

ان الانسان كائن حي ، ينمو نمواً متكاملا من جميع نواحيه الجسدية والعقلية وهو فعال يتفاعل مع وسطه الطبيعي والاجتماعي ويؤثر فيه ويتأثر ، ان علاقة الانسان بالعالم هي علاقة مبدعة . فالانسان يحدث تغيرات في أشياء العالم الفيزيائي ويبني علاقات جديدة في الوسط الاجتماعي

ان الانسان بحاجة الى الملاحظة والتفكير وخاصة يصادف صعوبة أو مشكلة في اثناء عمله ، او حين يساوره الشك امام اختيارين فيحلل الوضع ويبحث عن اسبابه وتصور الآثار التي تنجم عن فاعليته ويميز ديوي خمس مراحل للعملية الفكرية :

١ ــ ادراك الصعوبة
٢ ــ تحديد الصعوبة

(١) جون ديوي ــ مرجع سابق ص ٢٤٠ .

٣ ــ اقتراح الحلول والفرضيات
٤ ــ اختيار الحل الافضل عن طريق المحاكمة العقلية .
٥ ــ تنفيذ الحل والتطبيق .

ان ديوي يربط بين العمل والفكر . فالعمل يتضمن عنصرا معرفيا يتطور بصورة مستمرة بتطور الفرد وبالمقابل فان الفكر الحقيقي يتضمن دائما عنصرا فاعلا وغاية تكمن دائما في تقديم العون لتكيف الانسان مع العالم المحيط به .

وعلى هذا النحو نتصور ان نمو الذكاء يتطلب ويعني اعادة بناء مستمرة للخبرة بغية منهجتها والتحقق منها بشكل اعمق .

ويرى ديوي أن المعرفة تتكون عند التلميذ من خلال الوحدة النفسية اي الوحدة الحقيقية للحياة النفسية هي الفعل وان الفكر هو اداة العمل . وان التعلم لا يقوم على طبع معلومات او صبها في ذهن الطفل كما يقول المذاهب الاختيارية . بل توجيه فاعلية العضوية بواسطة المحيط حيث يحيا الطفل ويؤكد بان الاطفال لا يكتسبون معلومات علمية وعملية في النشاط العملي فحسب بل يكتسبون الطرائق التجريدية للبحث والبرهان، ثم يتحول النشاط تدريجيا الى معرفة علمية فطريقة التعليم عند ديوي هي طريقة البحث العلمي الذي هو النشاط البناء للذهن .

ان ديوي يميز بين الاختباريين الواقعيين كمذهبين معرفيين ويبين دور كل فريق في النسق المعرفي فيقول :

[ان اولئك الذين تتعلق خبراتهم بالاشياء النافعة المعزولة من الغايات الكبرى هم الاختياريون العمليون على حين ان اولئك الذين يؤثرون التمتع بعالم من المعاني لم يكن لهم نصيب فعال في انتاجه هم العقليون العمليون . اما اولئك الذين يحتكون بالاشياء احتكاكا مباشرا ويتابعون اعمالهم من فورهم بمقتضى هذه الاشياء فهم في الحقيقة الواقعيون اما اولئك الذين يقبلون على التقدم ويدأبون على تغيير المعتقدات التي اخذوها عن غيرهم فانهم يؤكدون العامل الفردي للمعرفة . على حين ان من يحرصون على جعل مهمتهم الاساسية الثبوت امام التغير والمحافظة على الحقائق التي اخذوها عن غيرهم يؤكدون ما هو كلي وثابت] (١)

(١) جون ديوي ــ الديمقراطية والتربية ــ مرجع سابق ص ٢٥١ ــ ٢٥٢ بتصرف .

ان هذه النظم الفلسفية في تعارض نظرياتها من المعرفة انما تقدم صوراً أوضح للخصائص التي يمتاز بها كل جزء من الاجزاء المعزولة المتميزة التي تنقسم اليها الخبرة . وعلى هذا ينبغي للديموقراطية ان تؤمن بمبدا التبادل الحر والاطراد الاجتماعي .

التربيـة

اختلف مفهوم التربية باختلاف النظرة اليها فكلمة التربيـة باللغـة العربية تعني :

[ربيت فلانا وتربيه اي غذوته يقال هـذا لكل ما ينمي كالولد والزرع ونحوه اما المعنى اللاتيني لكلمة ربَّ تعني قاد اي وجه نحو هدف ما](١) .

ان التربية من الناحية اللغوية تعني التنشئة والتقوية والتهذيب ،ويرى المثاليون انها عمليـة بلوغ الكمال ويقول الواقعيون انها عملية تكيف الفـرد مـع بيئـة .

لكن البراغماتيين ومنهم ديوي فيري ، انها عملية كلية منظمة ديناميكية تحقق نمو الكائن الانساني من جميع جوانبه بوصفه جسدا ونفسا وعقلا وعاطفة وسلوكا فالتربية هي الحياة بمعناها الفني المتجدد ويقول بهذا الصدد .

[التربية عملية نمو متواصل وان غايتها زيادة القدرة على النمو في كـل دور من ادوار الحياة](٢) .

اضافة الى ذلك اعتبر ديوي ان التربية تتناول الجسد والخبره ويرى انها كذلك [تقوم على مشاركة الفرد في النشاط الاجتماعي للجنس البشري تبدأ هـذه المشاركة لا شعوريا بطبعه بعادات المجتمع وافكاره وعـن طريق هذه التربية اللاشعورية يصل الفرد شيئا فشيئا الى المشاركة في التـراث الذي نجحت الانسانية في التوفيق بين جانبيه الفكري والاخلاقي] (٢) .

ولهذه العملية جانبان احدهما نفسي والآخر اجتماعي فحاجات الطفل وقواه

---

(١) فاطمة الجيوشي ـ التربية العامة ـ كتاب جامعي ـ جامعة دمشق ص ٨٢ ـ ٨٦ .

(٢) فاطمة الجيوشي نفس المرجع ص ١ من المقدمة .

ذاتها تقدم مادة كل تربية وتعد نقطة بداية لها . والعلم بالشروط الاجتماعية يمكن من توجيه هذه الحاجات والقوى . ولما كان الجانبان النفسي والاجتماعي متصلين عضويا . فلا يمكن ان ينظر الى التربية باعتبار انها تقوم بالتوفيق بينهما او على تغليب احد الجانبين على الاخر .

[إن التعريف النفسي للتربية شكلي وحسب فهو يقدم لنا فكرة عن نمو القوى العقلية دون ان يعطينا فكرة عن استخدام هذه القوى . كما ان التعريف الاجتماعي للتربية انها تهيئة الفرد للتوافق مع الحضارة يجعل هذا التعريف من التربية عملية قهرية وخارجية تخضع حرية الفرد لحالة اجتماعية مقررة من قبل وسلفا] (١) .

إن التربية يجب ان تكون منظمة بحيث تستغل الميول الطبيعة الناشطة احسن استغلال في القيام بعمل من الاعمال مع مراعاة ان العمل يتطلب الملاحظة واكتساب المعلومات واستخدام الخيال الابتكاري .

يرى ديوي أنه مع ظهور الديموقراطية وانتشار الصناعة الحديثة والتطور المتسارع في المعرفة التقنية اصبح التنبؤ بما ستكون عليه الحضارة بعد عشرين عاما مستحيلا

كذلك تهيئة الطفل لحالة معينة من الظروف . وان تدرب هذه القوى التي يمتلكها الطفل واعداده للحياة المقبلة يأتي من خلال ان تترك له قيادة نفسه ويعني ذلك أن تعلمه وتدربه على استخدام جميع قواه استخداما كاملا بحيث تكون حواسه وجهازه الحركي ادوات منفذة للعمل وتكون قواه العقلية قادرة على ادراك الظروف . ويجب أن تأخذ هذه القوى والادوات والاهتمامات عند الطفل ماخذا ذا اهمية ضمن اطار المجتمع بحيث ان الفرد الاجتماعي هو جزء من عضوية مؤلفة من افراد الا وهو المجتمع فالتربية يجب ان تبدأ بمقدارت الطفل النفسية وميوله وعاداته ويجب أن تضبط بالرجوع الى هذه الاعتبارات ولا بد لهذه القوى من الاهتمام بالعادات على الدوام ومعرفة ما تدل عليه ضمن المجتمع . يقول ديوي :

[الوسط الاجتماعي لا يغرس في نفس الفرد اغراضه وافكاره مباشرة ولا يغرس فيه حتى العادات العضلية البحتة مثل إغماض العين واتقاء الضرب

(١) هاني صالح – فلسفة التربية – مطبعة الجيش العربي – عمان ١٩١٧ ص ٢٢ .

بصورة غريزية وانما اولى الخطوات في هذا السبيل تهيئة الظروف التي تبعث الفرد على الاخذ ببعض اساليب العمل المحسوسة والخطوة الاخرى المكملة لها هي اشراك الفرد في عمل الجماعة بحيث يرى نجاحه في نجاحها وفشله في فشلها] (١) .

لقد قاد ديوي ثورة شاملة في التربية حيث يصبح الطفل بمثابة الشمس في ثورة (كوبرنيكوس) اي اصبح الطفل محوراً للعملية التربوية . إن دراسة الطفل وميوله ورغباته وإتاحة الفرصة امامه للمشاركة في عملية التعليم وجمع الحقائق واستنباط النتائج لهي التربية والحياة ذاتها .

البراغماتيــة والاداتيــة

اخذت البراغماتية هذه الكلمة عن كانت وبيرس مؤسس البراغماتية او الفلسفة التجريبية . إن المعنى الحقيقي للبراغماتية هو :

[تعديل الوجود عـن طريق استخدام آراء ومفاهيم كل المشكلات وتغير المواقف التي نواجهها في خبراتنا] (٢) وواصل جيمس العمل الذي بدأه بيرس . لكن ديوي اثبت بان جيمس اوثق صلة بالفلاسفة البريطانيين مثل : (لوك وباركلي — ومل) أكثر من ارتباطه بكانت .

والمفكرون منذ القديم يسعون ويبحثون من الحقيقة المطلقة الثابتة وظهر بعض المشككين في امكانية الوصول الى حقائق مطلقة وثابتة بين حين وآخر ونادى هؤلاء بان خير واقع للحقيقة هو ما يوجد في عالم خبراتنا اليومية . وليس ما هو موجود في عالم آخر مثالي مطلق وظهرت المبادىء الاساسية للانسـان اثناء انهماكه في العمليات الحياتية والمعيشية اليومية .

إن الخشاب لم يكن ليهمه فيما إذا كانت بلطته هي البلطة الحقيقية ام انها نسخة لبلطة حقيقية موجودة في عالم آخر ، عالم الكمال لان همه ينحصر في مدى فعاليته حين يضرب بها الشجرة ومدى ما تحققه لديه .

(١) جون ديوي — الديمقراطية والتربية — مرجع سابق ص ١٥ .

(٢) راجو بيرت وروئز — فلسفة القرن العشرين — ترجمة عثمان نوية — مراجعة ذكي محمود — مطابع دار الكتاب العربي مصر ١٩٦٣ ، ص ٢٢١ .

فالبراغماتية ترى ان جوهر الحقيقة يكمن في ثمرة استعمالها مرشداً لأعمالنا وسلوكنا وان الحقيقة يمكن معرفتها من خلال نتائجها التجريبية . لقد استخدم جيمس الفكرة البراغماتية لتحديد طبيعة الصدق العقلي ويبرز ديوي من خلال ذلك العلاقة مع التجريبية الانكليزية . لكن ديوي اعتمد على الكانطية الجديدة وذلك يعتمد رد فعل على التفسير المثالي الذي قدمه برادلي وغيره . وكذلك هو وثيق الصلة بعلم النفس السلوكي لواطسن .

ويقول ديوي إن البراغماتية فحواها ان الفكرة اداة يكيف الانسان بها نفسه بحيث يتلاءم مع بيئته .

عرف بيرس البراغماتية من خلال دراسته لكانت . لان كانت في كتاب ميتافيزيقيا الاخلاق ميز بين [ما هو براغماتي وما هو عملي . فالعملي ينطبق على القوانين الاخلاقية التي يعتبرها كانت – اولية قبلية – بينما البراغماتي ينطبق على قواعد الفن وأسلوب التنازل اللذين يعتمدان على الخبرة ويطبقان في مجال الخبرة] (١) .

لقد قال بيرس ان الشخص الذي لا يزال يفكر بالطريقة الكانتية يكون العملي والبراغماتي بمثابة الشيء ونقيضه . الاول فكري والثاني مادي يرتبط بهدف محدد واهم ما يميز النظرية الجديدة هو اعترافها بوجود علاقة بين الادراك العقلي والهدف المعقول .

وجاء على لسان بيرس ان الرجل البراغماتي التجريبي رجل مشبع بروح المعمل وقال :

{ إذا قررت أي حقيقة لهذا الرجل فانه سيفهم منها احد امرين إما انه لو امكن فعلاً إجراء تجربة من نوع خاص لتمخضت عن نتيجة من نوع خاص وإما كلامك لا معنى له على الإطلاق] (٢) .

لذلك يعتبر بيرس أن المدلول الفعلي للكلمة يأتي في سياق التجربة فقط اي يرى تأثيرها المقصود في مجرى الحياة . فالشيء إن لم يكن له ناتجاً فلا يمكن ان يكون له تأثير مباشر على السلوك . اي حتى نستطيع ان نفهم معنى المدركات العقلية علينا ان نكون قادرين على تطبيقها في الوجود العقلي .

(١) راجوبيرت ورونز – المرجع السابق نفسه ص ٢٣٢ .

(٢) راجوبيرت ورونز – فلسفة القرن العشرين – مرجع سابق ص ٢٣٢ .

اما وليم جيمس جـاء واكمل ما بداه بيرس مع بعض التوسع فيها يقول جيمس :

[إن الوظيفة الكلية للتفكير هي خطوة في تكوين عادات السلوك وان كل فكرة تكونها لانفسنا عن شيء من الأشياء هي في الواقع فكرة عن الآثار الممكنة لهذا الشيء](١) . اي ان جيمس يرغب بتطبيق مشروع حتى يحدد معنى الصدق العقلي ويعني الصدق العقلي التمحيص التجريبي أي التثبت سواء كان فعلياً او ممكناً هذا المعنى الدقيق للصدق العقلي .

[إن النظرة البراغماتية العامـة القائلة بان كل المعرفـة محتملة ورهن بنتائجها وذلك فيما عدا الافكار والنظريات التي اجتازت مرحلة الاحتمال وتم اختبارها وتمحيصها] (٢) .

إن التمحيص لا يعني التزمت حين الوصول الى نتائج جزئية بل إن هـذه النتائج معدة لان تصحح في المستقبل وكل قضية تتعلق بالصدق العقلي هي افتراضية مؤقتة لانه من الصعب رصد كل الوقائع واقامة التجريب عليها . ان البراغماتية تشبه التجريبية التاريخية مع فارق ان التاريخية تنظر لظواهر سالفة على حين البراغماتية تنظر لظواهر مستقبلية إضافة انها لا تركز اهتمامها على الظواهر السالفة وهذا التغير من وجهة النظر يكاد يكون ثورياً في نتائجه .

إن النظرية السابقة ناتجة عن ان الاختيار العملي أو التجربة لهذه الفكرة إذا ادى الى الحقيقة التي تتضمنها او التي تدعو إليها كانت هذه الفكرة صادقة والنظرية تشبه الوقائع لانهما تؤدي الى الوقائع المترتبة عليها .

لكن ديوي طور البراغماتية الى فلسفة كاملة تطبق مبادئها في كل المجالات الإنسانية وعارض الفلسفات التقليدية . فعمليات التغير الطبيعي والانساني والاجتماعي المستمرة . تستحث الانسان لإعادة تشكيل الأفكار والمؤسسات الاجتماعية باستمرار .

إن التغير والنسبية في نظر ديوي تشمل كل فروع المعرفة والحقيقة والقيم وإنها تكتسب معناها من الموقف الذي تكون فيه . لقد وضع ثقته بالإنسان على حل المشاكل التي تواجهه بواسطة المنطق العلمي وقد اكد اهمية الإنسان

(١) المرجع السابق نفسه ص ٢٣٥ .
(٢) المرجع السابق نفسه ص ٢٤١ .

وخبراته في المجتمع بدلاً من الافكار الثابتة الازلية التي تأتي له من مصدر آخر . إن إيمان ديوي بأن الحقيقة متغيرة قاده الى الايمان بأن الإنسان والمجتمع مسؤولان عن إعادة بناء الحقيقة لتتفق مع حاجاته المتغيره .

إن البراغماتية براي ديوي تقوم على طبيعة العالم الواقعي اي ترفض اي عالم خارجي ؛ هذا العالم الذي نعيش فيه والعالم هو ما يظهر من خلال الحس والدراسة العلمية . ثم تقوم على طبيعة الانسان بحيث تنظر للانسان كلاً متكاملاً ينمو نمواً متكاملاً من جميع نواحيه الجسدية والانفعالية والحركية واللغوية والاجتماعية والخلقية . وترى أن كل فرد له طبيعته وشخصيته الخاصة به وانه فعال بتفاعله مع الوسط ويستجيب استجابة كلية للمثيرات نتيجة إدراك عام للموقف العام . كذلك يقوم على طبيعة الحقيقة بحيث ترى أن الحقيقة غير مطلقة وغير ثابتة وانها نتيجة خبراتنا وتجاربنا الناتجة عن تفاعل الانسان الكامل مع بيئته اثناء قيامه بنشاطاته . ثم لا ننسى طبيعة المجتمع وما به بحيث أن المجتمع هو المعين الذي يحتوي اي نتيجة من عمل براغماتي . فالمجتمع هو المصدر الذي يحفظ التراث الانساني وينميه فبدون التأثير الاجتماعي يكون نمو القدرات الذكائية للإنسان محدوداً وهذا ما يظهر في تغليب البيئة على الوراثة في تكوين شخصية الفرد .

إن المنهج الذي تقوم عليه البراغماتية هو المنهج العلمي التجريبي وديوي يجدد في هذا المنهج حيث يطالب بتطبيقه على العلوم الإنسانية وتكون الخبرة الإنسانية هي السلطة الأخيرة التي تعتمد على جوانبها الفلسفة وتتكىء عليها .

الأداتيـــة

عارض ديوي المفكر وليم جيمس الذي كان من انصار التعدد والكثرة . في حين كان ديوي من أشد المتحمسين للواحدية فلم يؤمن قط بثنائية العقل والجسد ولا ثنائية المادة والروح وكان تأثير ديوي بالبراغماتية ظاهراً في دعوته للاداتية او الوسيلية او كما عبر عنها بعض تلاميذه بالوظيفية والعملية . وكلها تلقي الضوء على وصف الحياة بالدينامية والتغير . ا وفي راي جمهرة المربين المعاصرين اعتبار ـ فلسفة ديوي اجتماعية لانها تحاول تفسير النمو البشري كنتيجة لتعاون الفرد في مجتمعه مع استبعاد كل المفاهيم الميتافيزيقية لان

هذه المفاهيم براي ديوي هروب من الواقع او انها من نتاج طبقة تمضي وقتها في التأويل تاركة غيرها من الطبقات لفلاحة الأرض وتقطيع الصخور والوقوف أمام الأفران] (١) .

إن ديوي قد بلغ درجة عالية من الابداع حين ارسى دعائم الاداتية على اسس راسخة من العلم والمعرفة [لقد اخذ ديوي على كانت واتباعه جعلهم المنطق صورياً وان في العقل صوراً أولية للتفكير](٢) . إضافة لاعجابه ببيكون الذي وضع اساس المنهج التجريبي الذي سارت العلوم على هديه فتقدمت هذا التقدم الذي نشهد أثره الآن . ورأى ديوي ان يطبق ذلك على العلوم الاجتماعية والاخلاقية والسياسية والاقتصادية . ولان لفهم الاداتية من فهم طبيعة التفكير ، فاخذ ديوي على الفلسفات القديمة أنها فصلت التفكير عن تيار الخبرة الانسانية ونظرت إليه على انه عملية ثانية فانتزعت التفكير من مجاري الحياة وانتزعت معه صفة جوهرية لكل كائن حي . هي أن يعيش في زمان . وسميت أوجه التفكير باسماء كثيرة مثل التصور والحكم والاستدلال والتأمل .

إن الإنسان باحث في كل خطوة من حياته ، لا يكاد يواجه مشكلة وينتهي بها الى نتيجة حتى يواجه مشكلة اخرى من البحث والأداة التي يستخدمها ويستعملها في اثناء البحث هو التفكير . وهو في هذا التفكير ينتقل من خبرة الى خبرة انتقالاً متصلاً لا انقطاع فيه . وبعبارة اخرى :

[ان عملية البحث يتدخل فيها التفكير والخبرة والسياق والاتصال ،لذلك يسمى مذهبه بأي اسم من هذه العمليات مثل التجريبية نسبة الى الخبرة والسياقية نسبة الى السياق ومذهب العمليات العقلية او العملاتية نسبة الى اتصال عمليات التفكير داخل الخبرة .وهذه كلها ادوات للبحث والسلوك في الحياة . ومن ثم سمى مذهبه الاداتية . ويرى ديوي وجوب اعتبار الذات والموضوع متصلين ، وان الانفصال بين الشخص المفكر وبين موضوعات الفكر انفصالاً تاماً هو من نوع الثنائيات التي صنعها الفلاسفة وليس لها وجود في الواقع] (٣) .

(١) جون ديوي ـ منطق البحث ـ ترجمة زكي نجيب محمود القاهرة دار المعارف .١٩٦٠ ص ٤٨٢ .
(٢) المرجع السابق نفسه ص ٧٨٤ .
(٣) المرجع السابق نفسه ص ٨٤ .

إن الطبيعة برأي ديوي قد وهبتنا اليد كي نتناول بها الأشياء واداة نستعملها في القبض عليها . وكذلك وهبتنا الطبيعة التفكير ليكون الاداة التي نستعملها في أمور من نوع آخر . هي هذه الأمور المعقدة التي تحتاج منا الى حل وذلك يكون بالاستدلال وتحديد المعاني الدالة على الاشياء ومعرفة العلاقة بينها وربط الاسباب بالمسببات وغير ذلك .

إن الاداتية البراغماتية تختلف عن المثالية من حيث :

[المثالية تزعم وجود قوة عاقلة تريد ان تحقق ذاتها داخل التجارب الانسانية اما البراغماتية الاداتية فهي جهد للتخلص من بعض المازق التي تهددنا وذلك عن طريق التفكير الذي هو اداة للسيطرة على البيئة وهي سيطرة تتم عن طريق افعال ما كان يمكن القيام بها ولولا سابق لموقف معقد الى عناصر مؤكدة وإمكانيات مستقبلة مصاحبة لذلك او بعبارة اخرى لولا التفكير](٤) .

ان وظيفة التفكير هو ان يدرك الموقف الذي يصطبغ بالشك والغموض والصراع والاضطراب الى موقف واضح متماسك مستقر منسجم

الخبرة

يبني ديوي مذهبه « الاداتية » على توظيف الأدوات والمعاني في حل مشكلات يواجهها . إن هذه الحقائق تكتسب بالخبرة . فما هي الخبرة ؟ . وما هي طبيعتها ؟ .

لقد تحدث ديوي عن الخبرة والتفكير في كتابه «الديمقراطية والتربية» وذهب لوضع مبدأ جديد في التربية يقوم على شعار الديمقراطية وهو [التربية للخبرة وعن طريق الخبرة وفي سبيل الخبرة] لان التربية عملية ترقي في نطاق الخبرة وعن طريقها وفي سبيلها .

فلا عجب أن يسمى جون ديوي بفيلسوف الخبرة يقول ديوي ان الخبرة او التجربة ضرورية فنحن [إذ نميز شيئاً نفعل به فعلا تؤثر عليه ثم نلاقي نتائج فعلنا او قل معانيها . اي نؤثر في الشيء بحيث نحدث فيه اثرا

(٤) هاني صالح ــ فلسفة التربية ــ مطبعة الجيش العربي ١٩٦٧ ص ١٦ .

فيعود الشيء مرة ثانية ليؤثر فينا [١] . ان مدى تأثير الشيء فينا ومدى اثرنا فيه هو المقياس الذي تقاس بواسطته الثمرة او القيمة .

إن التعلم بالخبرة هو ايجاد علاقة سابقة ولاحقة بين ما نحدثه للأشياء وما نتمتع به او نعانيه من الاشياء من وراء ذلك وفي مثل هذه الحالة يصبح الفعل محاولة او تجربة نجربها على العالم في سبيل معرفة كنهه كما يصبح التعرض للنتائج تعلما اي استكشاف العلاقات بين الاشياء .

لقد هاجم ديوي الثنائيات مثل العقل والجسم وفصل هذه الثنائيات في عملية التعلم وهو يقول في العقل [يعد العقل مفكرا ومدركا لاغير وتعتبر الاعضاء عنصرا ماديا لا عمل له فتنفصم بذلك الوحدة الوثيقة بين العمل ومعاناة نتائجه التي تؤدي الى ادراك المعنى ويحل محلها شقان : هما مجرد العمل الجسمي من جهة والمعنى الذي تحوزه بالفعالية والروحية من ناحية اخرى [٢] . ان فصل العقل عن الجسد له نتائج سيئة كثيرة

ان النشاط الجسمي عنصر دخيل الى حد ما فان كان لا يتصل بصلة مع نشاط العقل والعمل العقلي بأي علة او سبب فيجب ان نكافحه . ان التلميذ يحمل جسما مع عقله للمدرسة وهذا الجسم لا بد وان يفعل شيئا في نشاط التلميذ الكلي ، لكن وفي الوقت الذي يهمل جسم التلميذ ولا تستغل فعاليته فان ذلك يؤدي الى صرف حتى عقل التلميذ عما يجب ان تشغل به .

إن الاعمال الجسدية تفرض ذاتها حتى في الدروس التي يتم استعمال العقل فيها إذ لا بد من استخدام واستعمال الحواس كالعين واليد والأذن للقراءة والرؤية للكتب والصور والخرائط وما يتكلمه المعلم وكذلك الكتابة . وبذلك تعد الحواس طرق ومسارات خفية تسلك منها المعلومات من العالم الخارجي الى الداخلي عند التلميذ .

---

(١) جون ديوي – الديمقراطية والتربية ترجمة منى عقرباوي ميخائيل ١٩٦٤ مطبعة لجنة التاليف ص ١٤٥ .

(٢) جون ديوي – المرجع السابق نفسه ص ١٤٦ .

(٣) جون ديوي – المرجع السابق نفسه ص ١٤٦ – ١٤٨ – بتصرف .

إن ذلك يأتي من خلال التدريب العضلي لليد والعين والعضلات الصوتية وهنا نقول بان هذه الثنائية لا تنطبق على فصل العقل عن الجسد في أثناء عملية المعرفة والفهم واذا استخدمت الاجزاء الجسمية كالعين مثلا في ملاحظة الشكل دون سبر المعاني فان ذلك يعود بالفائدة على الاعضاء الجسمية دون الافادة عقليا من هذا ما يجعل العمل والغرض آليا . لكن فكريا الفصل بين العقل والمزاولة المباشرة للأشياء تأكيد لهذه الاشياء على حساب العلاقات او الروابط يقول ديوي :

[من الشائع الفصل بين المدركات بل والافكار وبين الاحكام ، باعتبار ان الاحكام تقضي وجود الادراكات والافكار بقصد المقارنة بينها . ومن الواضح أن العقل يدرك الاشياء معزولة عن العلاقات وانه يكون عنها افكارا منفصلة عن روابطها اي عما يسبقها او يلحقها ثم يأتي بعد ذلك الحكم فيجمع بعد ذلك مفردات المعرفة المتفرقة حتى يستخرج ما بينها من التشابه أو من الروابط يستخرج مابينها من التشابه او من الروابط المرضية](١) .

[ان الادراك يأتي كليا فنحن لاندرك كرسيا بأن نضع قائمة بصفاتها بل ندركه فقط عندما نربط هذه الصفات بشيء آخر كالغرض الذي يجعل منه كرسيا لا منضدة مثلا . وعربة النقل لا تدرك بتجميع اجزائها . وهذه ليست الارتباطات التي تجعل منها عربة وهذه الارتباطات خاصة بحيث انها ليست مجرد التجاور المادي ولكنها تتضمن ايضاً ارتباط العربة بالحيوانات التي تجرها مثلا أو بالأشياء التي تنقل عليها ومن هنا يظهر اننا نستخدم الحكم في الادراك وإلا كان الادراك مجرد تهيج حسي](٢) .

إن الخبرة لا تأخذ معنى إلا بوجود عنصر من عناصر التفكير والخبرة تأخذ عمقاً وشدة من خلال تدخل التفكير بها وتشبعها به . ويظهر ذلك في ما نقوم به من اعمال وما يظهر بعد ذلك من نتائج واكتشاف ما يربط النتيجة مع العمل تدرك على مقدار التفكير ويأخذ مقدار التفكير هنا نسباً مختلفة . إن التفكير خبره ويكون ذلك حين نقوم بعمل القصد منه هو انماء الفكر وهنا تكون الخبرة تفكيرية او التفكير خبرة

(١) جون ديوي ـ المرجع السابق نفسه ص ١٤٦ .

(٢) جون ديوي ـ المرجع السابق نفسه ص ١٤٦ ـ ١٥٠ بتصرف .

إن لهذا التحديد للخبرة ومعناها على انها تأثير وتأثر وادراك للعلاقات بين الاشياء عدة نتائج للتربية .

١ ـ ان الأمور التي لا يحصل عليها التلميذ عن طريق الخبرة الشخصية لن يكون لها ثمرة مجدية وهذا هو عيب التعليم عن طريق التلقين

٢ ـ أن التلميذ ينبغي ان يستفيد من نشاطه الجسماني في كسب الخبرة ما دام الانسان ليس عقلا فقط ولا جسدا فقط . بل بجسمه وعقله معا . وهنا هذا هو السبب في تحويل المدارس الى معامل وورش يتحرك فيها الطفل ويجرب ويختبر .

٣ ـ الاستفادة من جميع الحواس في التعلم من حيث أن ديوي يؤكد على ان الطفل يتعلم بيديه ورجليه كما يتعلم بعقله .

٤ ـ إن التفكير عن طريق هذا الضرب من الخبرة يتم بالمحاولة والخطأ وحل المشكلات فالتفكير عملية شعور بمشكلة وافتراض الحلول وتحقيق وتعميم وتطبيق .

اضافة لذلك إن الخبرة ليست شيئا منفردا مستقلا فلا توجد خبرة مستقلة بذاتها وهي كالحياة نفسها متصلة النمو متواصلة بالعادة .

على اعتبار الخبرة للخبرة وعن طريق الخبرة وفي سبيلها فعلى المعلم ان يلم بطبيعة وخصائص نمو الطفل وفلسفة مجتمعه وبسط الخبرات وفقا لذلك .

آراء ديوي في المدرسة والمجتمع والأخلاق

إن الحياة الاجتماعية للطفل هي الأساس الذي يرتكز عليه أو يرتبط به جميع تدريبه ونوع الحياة الاجتماعية هي التي تقدم لجميع جهود الطفل وغاياته وحدتها اللاشعورية وأساسها

يجب ان يتميز الموضوع الدراسي تدريجيا عن الوحدة اللاشعورية الاولية للحياة الاجتماعية والمربون يتعبون الطفل ويجعلون من الصعب عليه أن يحقق نموه الخلقي الصالح حين يهجمون عليه فجأة بمواد القراءة والكتابة والجغرافية مما يكون بعيد الصلة عن حياته الاجتماعية وحين اعتبر ديوي التربية عملية رعاية وتهذيب وتثقيف لم يكن مخطئا ابدا حيث ان التربية تتضمن معنى النمو والعناية والمراعاة لشروطه . فالوسط الاجتماعي لايغرس بنفس الفرد أغراضه

او افكاره مباشرة حسب راي ديوي بل وحتى العادات العضلية البحتة مثل اغماض العين او اتقاء الضرب وانما اولى الخطوات في هذا السبيل تهيئة الظروف التي تبعث الفرد على الاخذ ببعض اساليب العمل المحسوسة اضافة الى صهر الفرد واشراكه في بوتقة عمل الجماعة .

وللمدرسة دور هام في تهيئة هذه الظروف فتنشأ المدارس حين تتعقد وتزداد الحياة الاجتماعية والتقاليد الاجتماعية تعقيداً يؤدي الى تدوين القسم الاعظم من التراث الاجتماعي ونقله في رموز مكتوبة وهذه الرموز المكتوبة عرقية مصطنعة اكثر من الرموز الكلامية ولا يمكن تلقنها وتعلمها الا بوجود اسلوب خاص للاتصال وهذا الاسلوب هو المدرسة ويكون واجب المدرسة :

١ ــ أن تلغي العادات السيئة التي اتى بها الطفل الى المدرسة من بيئته الاجتماعية ان وجدت هذه العادات السيئة في البيئة .

٢ ــ أن تهيىء البيئةالحسنةوتعدالنظامالجيدلتربية النفس تربيةصالحة.

٣ ــ أن توجد التوحيد في ثنايا ميول الفرد المختلفة ضمن شتى المؤثرات الاجتماعية

[ان جون ديوي اراد ان تكون المدارس مجهزة بالمختبرات والمعامل والحدائق وتكون الروايات والفنون والتمثيل والالعاب كثيرة الاستعمال توجد الفرص لتقليد اوضاع الحياة واقتباس المعلومات الافكار وتطبيقها في دفع الخبرات المطردة الى الامام](١) .

ان التربية حسب راي ديوي هي الطريقة الاساسية للتنظيم من اجل المشاركة في الوعي الاجتماعي وتوافق نشاط الفرد على اساس هذا الوعي الاجتماعي .

ان هذه النظرة تأخذ بعين الاعتبار كلا من المثل الفردية والاجتماعية فهي فردية بحق لانها تعترف بتكوين خلق معين وعلى انه الاساس الصحيح الوحيد للمعيشة المستقيمة وهي اجتماعية لانها تعترف بان هذا الخلق المستقيم لا يتكون بالتعاليم والمثل والنصائح الفردية فحسب بل بتاثير بعض صور الحياة الاجتاعية وحياة المؤسسات في الفرد

(١) جون ديوي ــ الديمقراطية والتربية مرجع سابق ص ١٦٩ .

ان المدرسة النموذجية المثالية توفق بين المثل الفردية والاجتماعية فواجب الجماعة الذي تؤديه للتربية اخلاقي يكون بالقانون والعقاب بالاثارة والمناقشة الاجتماعية بحيث ينظم المجتمع ويكون نفسه بطريقة خرافية الى حد ما . اما في المدرسة الحديثة فيستطيع المجتمع ان يصوغ اغراضه الخاصة به وان ينظم وسائله وموارده فيشكل بذلك نفسه بصورة محدودة وبغير اسراف في الاتجاه الذي يرغب ان يتحرك اليه .

وحين كان الفرد ليس اكثر حقيقة من المجتمع ولا المجتمع اكثر حقيقة من الفرد حسب راي ديوي فهو يرى ضرورة الفردية من اجل الابتكار والتجديد والابداع في الامور الانسانية . بحيث لا تكون هذه الفردية غير خارجة عن نطاق المجتمع وغريبة عنها . لذلك قال إن الذاتية [هي تفاعل بين الحرية الفردية مع الظروف الموضوعية للجماعة](١) .

ويدافع ديوي عن مجتمع ديمقراطي يحقق التوازن بين الفرد والجماعة فعدم اذابة شخصية الفرد في الجماعة وطغيان الجماعة عليها . وكذلك عدم تفرد الفرد وانسلاخه عن الجماعة ان مدى الحرية التي يتحرك بها الفرد يجب أن لا تدفعه للابتعاد عن الاهداف والاصلاحات الاجتماعية وكذلك مجموع القيم والمثل بمجتمعه أن لا تكبت تحركه والديمقراطية مقياسها معيارين مترابطين .

١ ـ المعيار الاول هو الى اي مدى يتم اشتراك جميع أفراد المجتمع في مصالحـــه .

٢ ـ المعيار الثاني هو مستوى الحرية الذي يتصل فيه الفردبمجتمعه(٢).

ان المجتمع الذي يريده ديوي هو المجتمع المتصف بالمرونة مما يؤدي الى نمو الفرد نمواً شاملا متكاملا مع ابتعاده عن الرضوخ للسلطة المطلقة باسم مصلحة المؤسسة السياسية العليا .

ان المؤسسة التربوية في المجتمع الديمقراطي يجب ان تغذي القدرات الاجتماعية والفردية للاطفال .

(١) فاطمة جيوشي ـ فلسفة التربية ـ ١٩٨٨ ـ جامعة دمشق ـ ص ١٢٠ .
(٢) فاطمة جيوشي ـ المرجع السابق نفسه ص ١٢١ .

المادة التعليمية والطريقة المتبعة في تعليمها

آ ــ المادة التعليمية :

بنى ديوي بحثه في المادة التعليمية على أسس الفلسفة البراغماتية الاداتية ان كم وكيف المادة التعليمية وطريقة تعليمها سيتوقف على طبيعة نمو الطفل وحاجات المجتمع واستخدام هذه المادة [« ان كل تربية تقوم على مشاركة الفرد في الوعي الاجتماعي للجنس البشري وتبدأ هذه المشاركة لا شعوريا . وتشبه أن تكون منذ الولادة ثم لا تزال تتشكل باستمرار قوى الفرد بتغذية شعوره وتكوين عاداته وتهذيب أفكاره ؛ وتنبيه مشاعره وانفعالاته وعن طريق هذه التربية اللاشعورية يصل الفرد شيئاً فشيئاً الى المشاركة في التراث الذي نجحت الانسانية أن توفق بين جانبيه الفكري والخلقي وبذلك يصبح الفرد وريثاً لما جمعته الحضارة من رصيد »](١) .

ان مادة التربية في الاساس من المعاني التي تؤلف محتويات الحياة الاجتماعية الحاضرة المطردة . وتعني اطراد الحياة الاجتماعية هو ان خبرة الجماعة الماضية تحدد أعمال الجماعة الحاضرة بكثير من المعاني فاذا ما تعقدت هذه الحياة الاجتماعية زادت هذه العوامل عدداً واهمية واصبح من الضروري اختيارها وصياغتها وتنظيمها بصورة خاصة حتى يمكن تعلمها الى الجيل الجديد ونقلها نقلا وافيا .

ويرى ديوي ان المادة لدى العالم والطبيعة واسعة ومترابطة ترابطامنطقيا والمحور الصحيح للربط بين المواد الدراسية هو النشاط الاجتماعي الخاص بالطفل فالطبيعة نفسها وحدة بل هي عدد متفرق من الوحدات في الزمان والمكان. وحين تحاول جعلها مركز العمل بذاتها اننا نتقدم بمبدأ اشعاع لابمبدأ تركيز. كذلك لا يمكن ان نجعل الأدب اساسا للوحدة بل انه يمكن ان يكون ثمرتها . وليس للتاريخ قيمة تربوية الا بمقدار ما يعرض أوجه الحياة الاجتماعية ونموها . وعندما يدرس على انه مجرد احداث الماضي فانه يلقى في اغوار الماضي ويصبح ميتا بلا حركة أما حين يدرس على انه سجل الحياة الاجتماعية وتقدمها فانه يصبح زاخرا بالمعاني ولا يمكن ان ندرس التاريخ على هذا النحو ألا اذا اتصل الطفل مباشرة بالحياة الاجتماعية . ان المادة التعليمية او التربوية يجب الا

(١) هاني صالح ــ الفلسفة التربية ــ مطبعة الجيش العربي عمان ١٩٦٧ ص ٨٨ .

تفرض على المتعلم من الخارج بل يجب ان تقوم على إرواء حاجاته وميوله وتلبي حاجات اجتماعية . ان المادة في المنهج الذرائعي لا تعني شحن الذهن بالمعلومات والمعارف انما تعني نتاج عملياته الفكرية والاجتماعية الى طريقة البحث التي تقوم بها .

واهم الأسس التي يعتقد ديوي انه يجب ان تقدم المادة العلمية عليها هي:

١ ـ وحدة المعرفة : يرفض ديوي منهج المواد المنفصلة لانه يجزىء المعرفة ويلح عن طريقه الوحدات وحدات الخبرة والمادة في المراحل البدائية والمتقدمة ويلح على الربط بين النظري والعملي .

٢ ـ ان تكون المادة على شكل مشكلات : فالتفكير لايعمل الا اذا اعترضته مشكلة .

٣ ـ ان تقوم المادة على طبيعة نمو الطفل وحاجاته واهتماماته وان يعني المنهج بناء على خصائص نمو الطفل .

٤ ـ النشاط الاجتماعي هو المركز الصحيح للربط بين المواد الدراسية .

٥ ـ أن يعيش ما يتعلم وان يوظف وان يستخدم معلوماته فالمعلومات ادوات ووسائل للحصول على معلومات جديدة .

٦ ـ ان تمهد لمعلومات جديدة ، وبذلك تضفي صفة النمو على الفرد والتقدم على الجماعة .

٧ ـ أن تقوم على الجهد الذاتي وحرية الاختيار .

وان قيمة العلم تنشا على انه مادة دراسية ليست جديدة بل على انه موضح للعوامل التي سبق ان تدخلت في الخبرة الماضية . وعلى انه يزودنا بالخبرات والادوات التي هنا يمكن تنظيم تلك الخبرة بشكل أسهل وادفق .

الطريقة :

ينظر ديوي الى الطريقة نظرة تنسجم مع مذهبه الذرائعي تتصف بالكلية والشمول فهو يفرغ الطريقة من مضمونها التقليدي ويعتبرها المقطع الطولي للمادة وهي النشاط والفعالية او جملة الخطوات او العمليات التي تحل مشكلة . فالطريقة ليست وسيلة لغاية والتربية حياة وليست إعداداً للحياة .

لذلك يربط بين الطريقة من جهة وبين المادة والعلم والتفكير والبيئة الطبيعية والاجتماعية وطبيعة نمو الطفل والحركة والاهتمام والجهد والطريقة برأيه هي [تنظيم المادة تنظيما يجعلها اكثر صلاحا للاستعمال وليست الطريقة امرا خارجا عن المادة مطلقا](١) .

ويرى بأن مسألة الطريقة ترجع في النهاية الى مسألة ترتيب نمو قوى الطفل واهتماماته وان القانون الخاص بتقديم المواد ومعالجتها هو القانون الذي تتضمنه طبيعة الطفل ذاتها .

[ان الطريقة هي طريقة الفن اي طريقة العمل الرشيد الذي توجهه الاهداف على ان ممارسة الفن الجميل بعيدة كل البعد عن ان تكون وحياً مرتجلا بل يتحتم فيها درس اعمال ونتاج اولئك المتقدمين الذين اصابوا حظاً وافرا من النجاح](٢) .

ان التعبير عند الطفل ينشأ قبل الانطباع الواعي والنمو العقلي يسبق النمو الجسمي والحركات تظهر قبل الاحساسات الشعورية وبرأي ديوي ان الشعور في جوهره حركي او اندفاعي وان الحالات الشعورية تميل الى اظهار نفسها في حركة .

ان اغفال هذا المبدأ فيه الكثير من ضياع الوقت والجهد في عمل المدرسة اذ يواجه الطفل باتجاهات تلقينية واختصاصية . فالظروف المحيطة بالطفل لا تسمح له باتباع قانون طبيعته ونتيجة ذلك هي التصدع والضياع .

ان الافكار (العمليات الفكرية والعقلية) . تنشأ ايضا والعمل يتطور من اجل السيطرة على العمل بشكل افضل فان ما تسميه العقل هو في اساسه قانون النظام او العمل المثمر . ان محاولة تنمية قوى الاستدلال وقوى الحكم تعبير رجوع الى اختيار وسائل العمل وترتيبها لهي المغالطة الاساسية في طرقنا الحاضرة لمعالجة هذا الموضوع . ونتيجة ذلك اننا نواجه الطفل برموز تعسفية ومع ان الرموز لا بد منها بل هي ضرورة في النمو العقلي الا ان منزلتها في انها ادوات لتوفير الجهود اما حين تقدم وحدها فهي مجموعة من الافكار التعسفية والخالية من المعنى تفرض من الخارج .

---

(١) جون ديوي ــ الديمقراطية والتربية ــ مرجع سابق ، ص ١٧٣ .

(٢) المرجع السابق نفسه ، ص ١٧٨ .

ان الكثير من الوقت والعناية تصرف في اعداد الدرس والقائه بالطرق التقليدية ويمكن لهذه ان تصرف بحكمة اكثر وبفائدة اعظم في تدريب قوة تصور الطفل والعمل على دوام تكوين صور حية نامية للموضوعات المتعددة التي يتصل بها في خبرته .

ان ديوي يأخذ على الطرق التقليدية انها تقوم على فلسفة ثنائية تمثل بنى اجتماعية اتوقراطية قديمة . لانها تقوم على عدم مشاركة الفرد في النشاط الاجتماعي بل تبقيه محصورا في دائرة فرديته بعيداً عن مجتمعه كما انها تفصل بين عقله وجسده . فتعنى بعقله وتحتقر جسمه وتمعن في اهانته واذلاله . وتعمد الطريقة التقليدية الى التلقينية وشحن ذهنه بالمعلومات الثابتة الجامدة. وهي تفصل بين الطريقة والمادة والطريقة والهدف . ويعتقد ديوي ان سبب اخفاق المدرسة التقليدية يرجع الى انها تعتمد على مبدأ اساسي خاطىء هو جعل الطفل يبذل جهداً في سبيل التعلم .

خاتمة :

لقد قام ديوي بثورة في التربية . نقل فيها محور التربية من المعلم الراشد الذي يمثل بنى اجتماعية تقليدية ونظرة تركيبية جامدة وفلسفة ثنائية.

فاعاد للتربية وظيفتها في تنمية الطفل واضفى عليه الوحدة والانسجام وادخل الى المدرسة الحيوية والجهد والنشاط ووفق بين النظر والعمل . واشاد بدور الفرد الانساني في الابداع التجديد لقد جسد ديوي الروح الامريكية في نشاطها وتجددها وتحررها بمذهبه الذرائعي . وعانى كذلك في مذهبه الجديد كما يعاني اي مغامر في أرض مجهولة . أو يشق الطريق في عالم التغير. وترجع صعوبة فلسفته الى محاولة استخلاص الحقيقة من براثن هذا التغير الدائم والجريان المتصل .

لقد وجد ديوي ان التربية عملية تفاعل الكائن الانساني مع وسطه الطبيعي والاجتماعي واشاد بدور العامل الاجتماعي ولكنه لم يول هذا الجانب عنايته ولم يذكر دور العامل الاقتصادي وضرورة تحرير الانسان من الظلم والاستغلال .

كما انه بنى فلسفته الاداتية على ان الفكر اداة تكيف الفرد مع بيئته ولكنه لم يفصح عن طبيعة هذه الاداة فذكر انها ربط آلي زماني ومكاني لمعطيات

الحواس . ثم عدل ذلك بقوله ذات طبيعة بيولوجية تعمل على حفظ وجود الفرد .

لكن ديوي أخضع الانسان الى الشروط التجريبية المادية حين عمم آلة بيكون الجديدة على العلوم الانسانية .

المراجع :

١ ـ ديوي ، جون ـ الديمقراطية والتربية ـ ترجمة د. منى عقراوي ، وزكريا ميخاليل ، مطبعة دار النشر والتاليف ـ القاهرة ١٩٤٦ م .

٢ ـ صالح ـ دهاني عبد الرحمن ـ فلسفة التربية (تاليف) مطبعة الجيش العربي ، عمان ١٩٦٧ .

٣ ـ الجيوشي ، فاطمة ـ فلسفة التربية ـ كلية التربية ـ جامعة دمشق ١٩٨٧ ـ ١٩٨٨ كتاب جامعي .

٤ ـ ديوي ، جون ـ منطق البحث ـ ترجمة زكي نجيب محمود ، القاهرة ـ دار المعارف ١٩٦٠ مكتبة دراسات فلسفية .

٥ ـ الخوري ، انطون ـ اعلام التربية ـ (تاليف) دار الكتاب اللبناني ـ بيروت ١٩٦٤ .

٦ ـ وليد سلطان ، محمود ـ سيرة الفكر التربوي عبر التاريخ ـ دار المعارف ـ مصر ١٩٧٩ .

٧ ـ رونز ، واجبويرت ـ فلسفة القرن العشرين ـ ترجمة عثمان نوية ـ مراجعة زكي نجيب محمود ـ مطابع دار الكتاب العربي ـ مصر ١٩٦٣ .

* * *

التخلف والتبعية
وأثرهما على الحرية

نمر الشاهين

المقدمة :

الحرية هي اهم واعقد قضية عاشها ويعيشها الانسان منذ ان وجد وحتى الآن . فكل الانجازات والتطورات التي حققها في مختلف المجالات هي في سبيل تعميق حريته وانسانيته ، والعكس هو الصحيح ، فكل ما رافق مسيرة الانسان من انتكاسات واخفاقات في مختلف المجالات ... ايضا كانت تنعكس على حريته وانسانيته ووجوده .

فالتقدم الانساني في اكتشاف القوانين العلمية ، ومعرفة الكثير عن نواميس الكون والطبيعة ، كذلك التقدم البشري الاجتماعي بالقياس لما كان عليه الانسان من حياة مشاعية بدائية ولما وصل اليه حتى عصرنا الحاضر ... كل ذلك يمكن ان نسميه باختصار « تاريخ الحرية » .

الحرية - اذن - هي معرفة الانسان لما يحيط به كونيا واجتماعيا .. محاولا من خلال هذه المعرفة المسيطرة على واقعه ، في سبيل وجوده على اكمل وجه ، اي تحقيق حريته وانسانيته ، وكل تعارض يتم بين الانسان وواقعه ينعكس بالضرورة على تحقيق حريتـه .

، فالحرية ضمن هـذا الفهم ليست « ظاهـرة فلسفية » تتصل بالضرورة والحتمية ، او بالارادة والفكـر والمسؤولية - فقط - كمـا يصورهـا بعض الفلاسفة .. انها « ظاهرة انسانية » ترتبط بوجود الانسان بكل مقومات هذا الوجود ، الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ... انها بتعبير آخر « المعادل العام » لوجود الانسـان ؛ فحيثما يكون الانسان يجب ان تكون الحرية ، وحيثما تكون الحرية يكون الانسان حرا كريما يعيش كما يجب ان يعيش .... ضمن هذا الفهم يمكن ان نقول : ان الحرية هي حصيلة جدلية الانسـان وواقعـه الكوني والاجتماعي . فكل تقدم ينجزه الانسان على ارض واقعه هو تقدم في حريته ، وكل تخلف او تقهقر يتعرض له الانسان هو محاصرة لهذه الحريـة او استلاب لهـا .

ضمن هذا الفهم ايضا يمكن ان نقول : ان الحديث عن الـ « التخلف » هو حديث في حد ذاته عن الحرية المسلوبة ، والحديث عن التبعية للاجنبي هو حديث عن الحرية المسلوبة والحديث عن الظلم والقهر والتسلط هو حديث عن الحرية المسلوبة .

« التخلف والتبعية واثرهما على الحريـة »

٢ - تعريف التخلف والتبعية :

التخلف في اللغة مشتق من (خَلَفَ) والخلف ضد « الامام » و « الخلف » ايضا الرديء من القول يقال : « سكت ونطق الفا » اي سكت عن الف كلمة ثم تكلم بخطأ . و « خلفه » اي (وراءه) و « تخلف » تعني « تاخر » .

اما التبعية فهي مشتقة من « تبع » « وتبعه » اي سار وراءه . و « التباع » تعني الولاء . اما التبعية فتعني الاحتواء .

اما مصطلح التخلف سياسيا ، فلا زال مدار بحث ونقاش ، ولكن حتى الآن يفسر من خلال منطلقين :

ـ الاول « مادي » يقيس التخلف من خلال مستوى دخل الفرد وانتاجه ومعدل نموه ومستوى معيشته واستهلاكه ... وطبعا يدخل ضمن هذا الخدمات التي يستخدمها الانسان من سكن او آلة او غذاء او كساء او كهرباء او ماء ... الخ وينسحب ذلك على الدولة او المجتمع .

ـ والمنطلق الثاني : اجتماعي يعكس مدلولات المنطلق الاول : مثل ثقافة الفرد وقيمه وعاداته وتقاليده واخلاقه ... وينسحب ذلك ايضا على الدولة او المجتمع .

٣ ـ التخلف العربي في مجال الاقتصاد :

ـ قبل الحديث في هذه الفقرة لا بد من الاشارة الى ملاحظة : هي انني لن اتحدث عن الواقع العربي المجزأ او ما تفعله التجزئة من فعل كبير في تعميق مسألة التخلف العربي الحضاري الشامل ، وتشديد قبضة تبعية العرب للامبريالية العالمية والاستعمار ... لن اتحدث عن هذا الموضوع ... لا لأنه ليس له علاقة بالحرية .. بل هو يمس حرية العرب في صميمها . لن نتحدث عنه لأنه طويل وشائك والمجال هنا لا يتسع ... رغم العلاقة الكبيرة بين التجزئة والتخلف والتبعية ، فلا يمكن بحال عندما يتحدث المرء عن التخلف والتبعية ان يستبعد الحديث عن التجزئة والتخلف والتبعية ، فلا يمكن بحال عندما يتحدث المرء عن التخلف والتبعية ان يستبعد الحديث عن التجزئة وعن الوضع العربي المشوه الحزين المحزن ... سأفترض ان هذه المسألة كلنا يعرفها ... سأبدأ الحديث عن التخلف العربي الاقتصادي .

أ ـ التخلف في مجال الانتاج المادي والزراعي :

فنحن اذا تأملنا نظام الانتاج المادي في الوطن العربي نلاحظ : انه ما زال تقليديا على الرغم من وجود بعض القطاعات المتطورة . فليست لدينا خرائط او تقديرات للثروات الطبيعية والبشرية كمّاً وكيفاً وواقعاً ... وهي معلومات اولية ضرورية لأي تخطيط ؛ وحتى لأي قرار سليم . والمؤسف اننا لم نبدأ بعد في إعداد مثل هذه التقديرات إلاّ في حالات قليلة نادرة . وما استُغِلَّ من الثروات الطبيعية في المنطقة سواء في مجال البترول (وسأتحدث عن البترول في فقرة خاصة) او الزراعة ، او الثروة المالية ضئيل بالنسبة لما يمكن

استغلاله ... هذا إذا افترضنا ان ما استُغِلَّ في هذه المجالات يعود لعامة الشعب وليس الى طبقة واحدة او فئة قليلة من الناس إذا شئنا الدقة .

المصادن :

في باطن الارض وعلى سطحها تنتظر من يستغلها ، وملايين الأفدنة من الارض الخصبة القابلة للزراعة معطلة بغير استغلال . والزراعة التي يجري استغلالها تسير بكفاءة ناقصة ، بادوات تقليدية عاجزة يسيطر عليها إيقاع طبيعي ، ولم تعرف بعد نظم الانتاج الجديدة .... وعلى الرغم من وجود السواحل او الأنهار في كل بلد عربي فإن الثروة المائية غير مستغلة او تستغل في طرق ممعنة في البدائية . واراضي المراعي الشاسعة لا تجد جهداً جسوراً يحيلها الى مصادر ثروة حيوانية رخيصة .

ومن ثم فليس غريبا أن الانسان العربي ــ في المتوسط ــ يعاني من نقص التغذية وسوئها وبخاصة في بعض عناصرها الحيوية ، مثل الفيتامينات والبروتين الحيواني ... وتتحمل ميزانيات معظم الدول اعباء ضخمة لاستيراد مواد غذائية يمكن ان تنتجها .

تقول بعض التقديرات في هذا المجال :

بأن العجز الغذائي في الوطن العربي بلغ عام / ١٩٨٥ / ١٩٨٦ من القمح (١١٫٦) مليون طن ومن السكر (٢٫٩) مليون طن . ومن اللحوم (٧٠٠) الف طن ... وانه اعتمد على الخارج بنسبة ٦٠ ٪ من استهلاك القمح و ٦٥٫٥ ٪ من السكر و ٤٠ ٪ من البيض و ٣٢ ٪ من اللحوم و ١٧ ٪ من الالبان . وتقدر القيمة النقدية الكلية للعجز في هذه السلع في السنوات العشر القادمة ما بين (٥١ ــ ٧٤) مليار دولار . علما بأن القيمة الاجمالية لما ينتجه المشتغل العربي الواحد في الزراعة سنويا لا تزيد عن (٢٨٥) دولاراً .

لذلك بدأنا في السنوات الاخيرة نفتش عن مصادر لاستيراد هذه المواد الغذائية الرئيسية وتفاجأنا بافتقار هذه المصادر وهذا اخطر وجوه المسألة . بسبب تطبيق « الحظر الغذائي » الذي اخذ شكلاً سياسياً بدأت تهدّد به الولايات المتحدة الأمريكية ، التي تمتلك انتاج « الفائض الغذائي » ونتوقع

ان هذا الامر سيتفاقم إذا ما استمرت حركة التحرر العربية في نضالها لاستعادة سيطرتها على مواردها وعلى اراضيها المحتلـة .

كل هذا يؤكد على ان عدم مواجهة التخلف لا تبقي على التخلف في هـذه الظروف الدولية المتسارعة بل تهدّد بمجاعـة حقيقية وموت محتم . وهو الأمر الذي بدأت تعاني منه بعض الدول العربية بشكل واضح ومكشوف .

ب ـ التخلف الصناعي :

فعلى الرغم من وجود عدد من المصانع المتطورة في بعض الدول العربيـة ما زال الجانب الاكبر من المنشآت في هذا المجال من النوع الصغير او التقليدي او حتى البدائي . وفضلاً عن هذا فإن نقص انتاجية الصناعة العربية وكذلك إنتاجية العامل العربي هو حقيقة لا خلاف عليها .

واذا شئنا التفصيل قليلاً في هذا المجال فإننا نرى ان الوطن العربي ما يزال على مستوى الصناعة من اكثر مناطق العالم تخلفا . فلم تزد مساهمة الصناعة التحويليـة في الناتـج الاجمـالي العـربي عـام ١٩٧٥ عـن ٢ر٧ ٪ بينما بلغت هذه النسبة في بلدان العالم الثالث ككل / ١٨ ٪ / منذ اواسط الستينات ، لذلك ما تزال الزراعة تساهم بأكثر من ٥٠ ٪ من الناتج المحلي مضافا اليها الانشطة الاستخراجية .

ومن بين الصناعات التحويلية فان اكثر من ٥٠ ٪ من انتاجها يشكل من السلع الاستهلاكية ، و ٣٢ ٪ من السلع الوسيطة و ١٨ ٪ فقط من السلع الانتاجية . وتمثل صناعة السكر والزيوت والمطاحن القسم الأعظم من الصناعات الاستهلاكية . ويمثل تكرير النفط والصناعات الكيميائية القسم الأعظم مـن الصناعات الوسيطة . وتمثل صناعة مواد البناء وإصلاح الآلات والمعـدات الكهربائية وصناعة هياكل السيارات وبعض الصناعات المعدنيـة الصناعات الانتاجيـة .

ومع هذا فإن هذه الصناعات تشكل ٨٥ ٪ من إجمالي مستورداته . بينما لا تزيد صادراته منها عن ١٥ ٪ . واذا اخذنا صناعة الحديد والصلب مثلا ـ باعتبارها صناعة محورية نجد ان إنتاجها لا يسد اكثر من / ١٢ ٪ / من الاستهلاك فقط . وهذا دليل على التخلف الهيكلي للاقتصاد العربي وتدني مستوى التصنيـع .

على ان هناك جانباً آخر للمسالة ... فبالإضافة لكون هذه الصناعات متدنية في انتاجيتها وتقنيتها فهي مهددة بفقدان المواد الخام التي تعتمد عليها . مهددة بقطع الغيار مهددة بحجب الخبرة العلمية التي تسيرها .

ثم بالاضافة الى هذا وذاك فإن المنطقة العربية في هذا المجال شأنها شأن العديد من البلدان النامية قد دخلت إطار استراتيجية عالمية اعدتها الشركات متعددة الجنسيات . استراتيجية ترمي لإعادة توزيع الصناعة عالميا بحيث تتركز في البلدان النامية بصفة عامة تلك الصناعات الدنيا التي لم تعد البلدان الراسمالية حريصة على بقائها لديها ؛ وتحتفظ البلدان الراسمالية فقط بالصناعات الحيوية لأسباب منها :

١ ـ تحقيق ربح أكبر للشركات .

٢ ـ الاستفادة من كثافة اليد العاملة والمواد الأولية في البلدان النامية .

٣ ـ الاستفادة من كثافة راس المال .

٤ ـ الحد من إفراط استهلاك الطاقة .

٥ ـ إبعاد تلوث البيئة عن بلدانها .

لذلك ليس غريبا ان نرى بعض الدول الراسمالية الاستعمارية تشجع لإقامة مثل هذه الصناعات (صناعات التحويل الهامشي مثل التكرير الكامل ، والاسمدة الكيميائية ، والبترو كيماويات وانتاج الحديد والصلب وتنقية خام الالمنيوم او مثل تجميع السيارات والتحويل الكيماوي او ما بعد الكيماوي لمنتجات بتركيماوية بسيطة او نهائية هذا يعني باختصار ان المنطقة العربية بأسرها اصبحت مجالا حيويا لتطبيق استراتيجية الاحتكارات العالمية متعددة الجنسية .

ج ـ التخلف العربي في مجال البترول واستثمار الفائض النقدي :

يعتبر البترول المادة الرئيسية التي نتغنى بها كعرب ... ما الحقيقة حول هذه المادة ؟

يقدر البترول العربي حسب الدراسات التقليدية بـ ٦٠ ٪ من الاحتياط العالمي ، ولكن كما هو معروف أن الشركات الاجنبية هي التي تستخرج البترول ... لذلك يتبين من العقود الموقعة مع هذه الشركات ان (٨٧ ٪) من

احتياط البترول العربي واقع تحت سيطرة هذه الشركات ... ومع هذا ثمة عدد من الحقائق الاســاسية في هــذا المجال نذكرها .

١ ــ ان البترول العربي يستخرج في حدود ضئيلة . فمع ان احتياط البترول العربي يساوي ٦٠٪ كما ذكرت الا ان الانتاج منه يبلغ فقط ٢٧٪ من الانتاج العالمي (احتياطنا ٦٠٪ وانتاجنا ٢٧٪) .

٢ ــ النفط المستخرج لا يستغل استغلالا كاملا فهو يصدر بترولاً خاما الى خارج الوطن العربي ولا تستفيد الاقطار العربية من استخراجه وتصديره بهذا الشكل الخامي الا بمورد عائدات انتاج النفط .

٣ ــ ينقل النفط العربي المستخرج بناقلات بترول اجنبية سواء مــن الخليج العربي او من شواطىء افريقيا ولا تستفيد الاقطار العربية من عوائــد المرور الا بمبالغ جزئية ضئيلة ، اهمها عوائد المرور بقناة الســويس وعوائد خطوط التابلاين وبطبيعة الحال ــ فان نقل البترول بناقلات نفط اجنبيةيؤدي الى خسارة كبيرة للاقطار العربية مقابل نقل النفط وارباح النقل . (ومع أن المجلس الاقتصادي العربي قد أقر انشاء اسطول بحري لنقل النفط العربي منذ عام ١٩٦٥ الا ان هذا المشروع لم يظهر الى حيز الوجود حتى الان .

٤ ــ يجري تكرير النفط العربي بصورة رئيسية في البلدان الاجنبيةحيث ان تكرير النفط على الارض العربية لايزيد على ١٢٪ من انتاجه الاجماليوتلحق الاقطار العربية خسارات كبــرى في ميــدان الاستخدام والربــح والتصنيــع والتدريب الفني من جراء تكرير البترول خارج التراب العربي .

وخلاصة هذه النقاط او نتيجتها ننقلها على لسان الاقتصادي الامريكي (فيكتور برلو) يقول : (ان كل دولار تجنيه الاحتكارات الامريكية من انتاج البترول في الوطن العربي تعود منه (١٠) سنتات فقط الى حكومة البلد الذي يستخرج البترول من أرضه ، ويعود سنت واحد الى عمال البترول ، امــا الحكومات الغربية فهي تقتص (٥٢) سنتا بشكل ضرائب ، ويعود الباقــي وقدره /٣٧/ سنتا الى الاحتكارات البترولية) .

هذه هي الحقيقة (١٠٪) فقط مايستفيده العرب من البترول . ومع هذا نقول : لدينا بترول . اقول : ان البترول ليس لنا . دعونا نقول :

« نحن نواطير على البترول » او « شهود على سرقة البترول » . ثم ان الحقيقة تصبح اشد مرارة حين نعرف ان هذه الـ ١٠ ٪ من ثمن وارباح النفط الى من تعود من افراد الشعب العربي وكيف توظف او تستخدم او تستثمر ؟

لم احصل على احدث من دراسة نشرتها الطليعة المصرية في عددها الرابع لعام ١٩٧٤ إثر ندوة عقدت في الكويت بعيد حرب تشرين حول استثمار الفوائض العربية . جاء في مقدمة الدراســة :

« تحظى قضية استثمار الفائض النقدي للدول العربية المصدرة للبترول باهتمام دوائر الرأي العام العربي بمختلف اتجاهاته .

ومن الجدير بالذكر ان هذا الفائض سوف يصل هذا العام كما اعلنت مجلة (فورتشن) الامريكية الى أكثر من « ٦٠ » مليار دولار مودعة في البنوك الاجنبية، وهو مبلغ يكفي مثلا لشراء صناعة السيارات او صناعة الحديد والصلب كلها في الولايات المتحدة الامريكية . وتضيف المجلة الامريكية : ان نصيب السعودية وحدها من هذا المبلغ سيكون « ٢١ » مليــار دولار مما سيجعلها تتقــدم على الولايات المتحدة واليابان في نسبة الاحتياطات النقدية ، وتصبح اغنى دولة في العالم بعد المانيا الاتحادية التي تبلغ احتياطياتها النقدية « ٣٣ » مليار دولار.

ومن الملاحظ ان الدوائر الامبريالية الاقتصادية تدعو من خلال اجهزتها الإعلامية وتلح عليهم لاستثمار هذه الاموال الطائلة في الدول الصناعية الغربية . ومن امثلة ذلك ان مجلة (فورتشن) الامريكية قد خصصت (١٢) صفحة من عددها الأخير لهذا الغرض . على أن هذا المقال ليس الوحيد الذي يكشف الأطماع التي تحيط بأرصدة العرب شبه المجمدة في بنوك الدول الغربية. كما أن الندوة كشفت الى ان البعض ــ هناك ــ في الغرب قد دعا صراحة بتجميدها أو حتى الاستيلاء عليها . ناهيك عن ان بلداً عربياً واحداً فقد ما قيمته (٥٠٠) مليون دولار من جراء التخفيض الاول للدولار ونحو (١٥٠) مليون دولار في التخفيض الثاني .

ثم توضح الندوة كيف ان صندوق النقد الدولي والاحتكارات الغربية توظف هذه الأموال . ومن مرابح هذه الاموال تقدم الولايات المتحدة الامريكية وبعض الدول الغربية المساعدات لدول العالم الثالث ومن ضمنها دول البترول مجلة العصر الحديث السوفياتية في عددها الثامن الصفحة (٢١) كشفت حقيقة هذه المساعدات وقالت :

١ – ان لهذه المساعدات مهام سياسية كبيرة حيث تستخدمها الولايات المتحدة في تدعيم سياستها الخارجية في دعم الانظمة الديكتاتورية العميلة والحلفاء العسكريون والحكومات المستعدة لتسليم قيادتها للسياسة الامريكية .

٢ – إن مهمة هذه المساعدات تحويل المستعمرات المحررة الى توابع (خام صناعية) أو الى (عبودية مالية) .

٣ – مهمتها تعزيز القطاع الخاص وضرب القطاع العام في البلاد التي تغطيها المساعدة .

٤ – لقد صرّح سايروس فانس وزير خارجية كارتر في شباط ١٩٨١ : ان هذه المساعدات ضرورية لضمان توازن القوى مع الاتحاد السوفييتي .

باختصار : ان المساعدات لا تقدّم للدول التي تحتاج الى مساعدة وانما تقدّم للدول التي تحتاجها الولايات المتحدة الامريكية . بل لتلبية اهدافها .

اذكر انه عندما قدمت الولايات المتحدة الامريكية مساعدات بلغت المليارات لتعمير مدن قناة السويس بعد انسحاب القوات الاسرائيلية من خط بارليف . كان الهدف من هذه المساعدات كما صرح به احد الخبراء الاقتصاد في الكيان الصهيوني : (اقامة حاجز بشري من الشعب المصري نفسه .. يقوم على اموال طائلة من الصعب ان تتخلى عنها مصر اذا ما حدثت حرب جديدة بينها وبين اسرائيل ... وتدمر هذه المدن من جديد . خط بارليف فشل . قناة السويس كحاجز مائي فشل . اذن لا بد من التفتيش عن حاجز جديد في نظر الولايات المتحدة واسرائيل بل يمكن ان نقول اكثر من ذلك عن المال العربي . فهو لا يستخدم في مجال المساعدات ذات الاغراض السياسية في المنطقة فقط ولا يستخدم في مجال الصناعات الغذائية والميكانيكية التي تدر الدول الامبريالية منها ارباحا طائلة من العرب انفسهم ... لا يستخدم لهذه الاغراض فقط ، بل يستخدم في صناعة الأسلحة والقنابل التي تقتل فيها الولايات المتحدة الامريكية العرب واطفال العرب اكثر من ذلك ان المال العربي يدور في بنوك الاحتكارات العالمية ليتحول الى رأس مـال مالي يغزو العالم لصالح هـذه الاحتكارات

هذه هي حقيقة وضعنا الاقتصادي العربي .

زراعة بدائية متخلفة ، صناعة ذات انتاجية ضعيفة جدا موارد باطنية تستغل وتسرق اموال تستغل وتستثمر مساعدات تستغل ـ ارض عربية تباح تهتب مركب استغلال مركب اهداف مركبة .. تزيد من تعقيد الوضع المتخلف .

كل هذه الامور ستؤدي الى ناتج قومي ضعيف او متواضع وهذا بدوره سيؤدي الى دخل فردي هو ادنى فئات الدخل الفردي في العالم

التخلف العربي في المجال الاجتماعي :

كيف تنسحب هذه الاوضاع الاقتصادية على الوضع الاجتماعي العربي ؟

آ ـ التخلف في مجال التعليم :

في ادبيات الفكر الاشتراكي يعتبر التعليم قوة انتاجية . **فهو السلاح** الذي يتسلح به الانسان من أجل تقدمه والسيطرة على واقعه ، **بل ويدخل** في زيادة انتاجه اليومي . ولذلك كان يمكن لنا أن ندرجه في **الوضع الاقتصادي** لكن باعتباره مرتبطا بالانسان ، فقد آثرت أن ادرجه في **الواقع الاجتماعي** . بدات بالواقع الاجتماعي لانه نقطة الانطلاق الاولى في تجاوز التخلف .

التعليم في واقعنا العربي متخلف جدا ، فمعدلات الأمية ما زالت عالية وتكلفة التعليم باهظة ، ونسب التسرب مخيفة . وانفصال التعليم عن الواقع كبير . وعدم اتساقه مع احتياجات المجتمع واضح ..،. وما زال التركيز في التعليم على تدعيم اتجاهات المسايرة واضعاف الاستعداد للابداع والابتكار .

اما التعليم في مجال التقدم التكنولوجي فلم يدخل الى مدارسنا قط ، ولم تعرفه جماهيرنا بعد سيما وأن هذا العلم التكنولوجي هو ميزة القرن العشرين (فكل سنة من عمر المجتمع الذي يأخذ بالعلم التكنولوجي تعادل عشرين سنة من عمر المجتمع المتخلف) .

واذا اردنا ان نعرف اهمية التعليم في مجال الانتاج ، لا بأس من الاشارة الى دراسة اجريت في الاتحاد السوفييتي اتضح فيها ان مساهمة العامل المتعلم لـ ١٠ سنوات دراسية تفوق مساهمة العامل الذي تعلم (٤) سنوات

فقط بـ (٣٠ ـ ٨٠) مرة . وفي ادخال برامج شاملة على مرحلة التعليم الابتدائي لمدة / ٤ / سنوات فقط عاد على الاقتصاد القومي بفوائد بلغت (٤٤) مرة بالقياس لما كانت عليه البرامج في وضعها العادي .

ومن خلال ندوة للخبراء العرب عقدت في بيروت ١٩٧٠. تبين :

ان العامل الأمي يرتفع انتاجه بنسبة ٣٠٪ اذا ما تحرر من اميته خلال خلال عام دراسي واحد . وترتفع نسبة انتاجه حوالي ٣٢٠٪ بعد دراسة مدتها (١٣) عاما وترتفع نسبة انتاجه ٦٠٠٪ بعد الدراسة الجامعية وفي الحقيقة ليست هناك احصائيات دقيقة للمتعلمين في الوطن العربي حسب سنوات التعليم . لكن بشكل عام يمكن ان نقول : ان نسبة المتعلمين لم تتجاوز ٥٨٪ في المرحلة الابتدائية ومن ٢٥/٢٨٪ للمرحلة الاعدادية والثانوية ومن ٣ ـ ٥٪ للتعليم الجامعي . فنحن لا تنقصنا خبرات علمية فقط بل حتى الخبرات العلمية نبددها ولا نستفيد منها . ولا تختلف الصورة كثيرا في قطاعات عديدة اخرى كالصحة والاسكان والمواصلات والاتصال وغيرها ، حتى ليمكن القول : ان ما يتوافر للانسان العربي من فرص الحياة والعيش هو دون الحد الادنى اي اقل من القدر اللازم لحياة كريمة . والاخطر من هذا لا يتوافر له بالتأكيد وبشكل منتظم وانما بمحض الصدفة .

فمعدل وفيات الاطفال الرضع في المنطقة يقترب من (١٥٠) في الالف اي فوق ستة امثاله في الدول المتقدمة كما ان العمر الذي يتوقع للانسان ان يعيشه عند مولده هو حوالي خمسين سنة في حين انه يزيد على ثمانين سنة في عدد من الدول المتقدمة . ويوجد لكل (٧٠٠٠) مواطن طبيب ولكل (٢٤٠) مواطن معلم واحد بينما في الدول المتقدمة لكل (٧٠٠) مواطن طبيب ولكل (١٠٠) مواطن معلم .

ب ـ التخلف الاجتماعي في مجال العلاقات :

الطابع المميز للعلاقات الاجتماعية سواء بين الطبقات الاجتماعية بعضها مع البعض الآخر او العلاقة بين السلطة والمواطن العادي ، او بين الاجيال المختلفة او بين الجنسين الرجل والمرأة .. الطابع المميز لها هو انها علاقات قهر وتسلط .

١ ــ ففيما يتعلق بالعلاقة بين الطبقات ، يشيع كلام كثير حول تحقيق الانسجام والوئام بين الطبقات (هذا اذا اعترفت بوجود طبقات ــ وخاصة في زماننا) او احلال التعاون بين الوحدات الاجتماعية محل المناقشة والصراع ولكن الذين يرفعون هذه الشعارات النبيلة ، لا يشغلون انفسهم بتبيان كيفية تحقيقها وهي مهمة سيكتشفون حين يتصدون لها انها مستحيلة . بل البعض اكتشف ذلك .

والحقيقة البسيطة التي يجب الا تغيب عن اذهاننا جميعاً ان ضعف التكامل الاجتماعي لا يعود الى وهن اخلاقي او قصور تنظيمي ، وانما يعود الى تعارض بين مصالح الطبقات او الفئات الاجتماعية بعضها مع البعض الآخر بصورة تتطلب حسم الصراع لصالح اي من الطرفين لا محاولة تفاديه بحلول توفيقية او تلفيقية . فكل هذه الحلول جربناها ، ونلاحظ كيف أن « وحدة التمايز الطبقي » تزداد يوما بعد يوم .

قد يفيد التعاون في بعض الاحيان من اجل مشاكل جزئية ــ فمثلا على الصعيد الاقتصادي قد يعجز القطاع العام عن تحقيق مسألة يتطلبها السوق مباشرة ... توكل للقطاع الخاص بشروط محددة (كالتعاون بين الجيش المصري والقطاع الخاص لتصنيع خراطيم مائية من اجل ازالة التلال الرملية على الضفة الشرقية لقناة السويس قبل عبور القوات المصرية خط بارليف) هذا امر وارد . اما أن يحقق التعاون نهضة حضارية شاملة ... او أن تحقق حرية الإنسان ــ فهذا محال . بل على العكس . فالتعاون هنا لصالح الاقوى الذي يضيف الى مسالة التخلف عوامل جديدة معقدة، وهذا ما يحدث بالفعل. كتعميق الهوة بين الفقراء والاغنياء على الصعيد الاقتصادي والتخلي عن الأصالة القومية ، واحلال قيم استهلاكية انتهازية على حساب قيم الشخصية العربية الاصيلة المعروفة على الصعيد الاجتماعي (سأتحدث بشكل مفصل حول هذا الامر بعد قليل) .

٢ ــ العلاقة بين السلطة والمواطن العادي :

فالغالب عليها كما ذكرت علاقة قمع وقهر وتسلط . فعلى الرغم من الحديث المستمر في وسائل الاعلام المختلفة وعلى السنة المسؤولين عن الحرية والحقوق العامة ، وتأمين العمل ، وتمثيل الشعب او مشاركته في اتخاذ القرار ، او ما شابه ذلك من تكوين هياكل برلمانية او تنظيمات شعبية الى آخر الاعزوفة فانه لا يوجد غير قليل من المجتمعات التي لا تهدر فيها حقوق المواطن وتهان فيها كرامته ، على نحو ما يحدث في معظم بلدان الوطن العربي .

ولهذا ليس غريبا ان نرى الانسان العربي سواء في القرية او في المدينة يلوذ الى الجماعات القرابية ، كالاسرة او العائلة او القبيلة والعشيرة او الطائفة ... يلوذ ليحمي نفسه او يشعر بشيء من وجوده . وهذا في اعتقادي تفسير لتفشي ظاهرة كهذه ... السبب هو غياب السلطة الديمقراطية غياب جهاز اداري يضع الخدمة العامة في قمة مهامه .

٣ ـ العلاقة بين الكبير والصغير (او علاقة الاجيال) :

وغالبا ما تتصف بطابع التقليد والطاعة . فالصغير يجب ان يقلد الكبير ويطيعه في كل شيء والنموذج الامثل للطفل او الشاب في وطننا هو الانسان « المساير » الذي يطيع ولا يشذ . اما من يبدع او يضيف او يخترع او يناقش او يعترض او يميز ... وهي كلها بالطبع ـ صفات حضارية فهذا في احسن احواله « شاذ معزول » لانه هناك نزوع من الكبار بل ثمة اصرار على ان ينشأ الصغير على صورة الكبير ليس فقط في الجوانب الجسمية وانما في الجوانب الفكرية والنفسية والاجتماعية والمهنية .

٤ ـ العلاقة بين الجنسين (او بين الرجل والمراة) :

فلو بدانا من اللغة واخذنا كلمة (امراة) نجدها مشتقة من فعل «مرّأ» اي (طعم) وهنا تواجهنا صلة المراة (بالطعام) وتجمع المراة على غير اشتقاقها فيقال نساء ونسوة ، وهي مشتقة من (نسا) ومعناه (ترك العمل) وكاننا بالمراة تعني البطالة . (وهذا ما يعبر عنه المثل الشعبي ... المراة ضلع قاصر) وتعرف المراة بانها مؤنث الرجل (فالنساء تعني المناكح) وهنا تواجهنا صلة المراة (بالجنس) والحريم هم النساء . واصلها من (حرم) وتعني (منع) ، وهنا ترتبط المراة « بالممنوعات » ممنوع عليها كل شيء .

إن المراة للطعام والبطالة والجنس وممنوع عليها كل شيء .

ثم لو قارنا بين كلمة (ام) وكلمة (اب) وجدنا أن (أم) مشتقة من (أمَة) وهي الجارية او العبدة واما الاب فهو مشتق من فعل (أبا) أبوة اباوه وابوّة ، والاب هو رمز للابوة والاباء .

يقول احد فلاسفة اليونان المشهورين (هيروقليطس) لستَ أنت الذي تتكلم ، وانما اللوغوس (اللغة) هو الذي يتكلم فيك . ذلك ان اللغة ليست مجرد

الفاظ وتراكيب يستخدمها الانسان في التعبير عن ذهنه .. بل هي واقع حي تعيشه الامة او الانسان ويتجرد ذهنيا عن طريق اللغة .

خلاصة هذه المقارنة : هي أن الرجل له دور انتاجي خلاق ومهيمن وان المرأة يتحدد دورها في الطعام والجنس والبطالة عن العمل . وان الرجل هو الإباء في حين المرأة هي الإماء .

فالمرأة لا زالت وسيلة للمتعة ولا تزال تضرب في الاسرة . وإن خفّ الضرب عن العصور السالفة ، ولا زالت حبيسة البيت ، ومبدأ تعدد الزوجات لم يلغَ الا في تونس بشكل قانوني ورسمي ، ربما من جراء تأثير الثقافة الغربية . . . لان ذلك مخالفة للشرع الاسلامي .

ورغم الاصلاحات الثانوية التي شهدها وضع المرأة كحق التعليم ، وحق العمل ، وحق المشاركة السياسية وان كان نادرا فما زالت هذه الاصلاحات « منحة » و « عطاء » تستحب منها حين تقتضي الظروف ذلك .

هذه هي المرأة نصف المجتمع وهذا حالها . . . ومجتمع هذا نصفه لاادري كيف تكون حريته ؟ هل تخرج عن اطار القهر والعبودية ؟

٥ ـ التخلف العربي في مجال الفكر :

هذا الواقع المتخلف اقتصاديا واجتماعيا لا بد ان يرافقه تحليل وتفسير فكري يشكل ايديولوجيته العامة المتخلفة . وهنا لا اريد ان اخوض في غمار التيارات المتعددة لهذه الايديولوجية الرجعية .. ولكن ما اود قوله :

انه في ضوء سيطرتها ، اصبح الهروب من الواقع والبعد عنه امرا مفروضا . لقد تعطلت كل النظرات العلمية من خلال سيطرة الخرافة والميتافيزيك ، واصبحت الاسطورة مصدر الالهام لفهم الواقع والتعامل معه ، والاخطر من ذلك ان يسود نوع من الجمود الفكري ، يفرض فيه الخضوع ، وتصادر فيه حرية الناس في التفكير الابداعي ، ويرغمون على التخلي عن مسؤولياتهم في النقد الاجتماعي ليغدو الفكر العربي « اتباعيا تبريريا » يرفض الابداع والنقد بل ويدينهما . كما انه يخضع لنظام صارم يحدده أحد المفكرين العرب (شاكر مصطفى) بانه يتميز بأمور ثلاثة :

١ ـ انه نظام قبلي خارجي مفروض على الانسان العربي وليس منبثقا عنه نابع من داخله ، ومن ثم فهو لا يستجيب لآلامه ولا يعكس آماله .

٢ ـ انه يتميز بطابع التحريم والمنع .

٣ ـ انه سكوني جامد غير قابل للحركة او التطور ... ومن ثم فليس غريبا أن لا يعطي اعتبارا كافيا للانسان العربي ، وإنما يميل الى قهره واستغلاله ، ولا يأبه كثيرا بحقوقه وامتيازاته ، ويقمع العديد من رغباته وطموحاته وتطلعاته المشروعة .

واعتقد ان مثل هذا غريب عن جوهر الحضارة العربية في عصر ازدهارها (منذ القرن الثاني الهجري ولثلاثة قرون تلت) حيث شمخت بين المدنيات الاخرى ، بدون قلق واستطاعت ان تحقق في ميادين عدة منجزات كبرى بمقاييس عصرها ، كما ساعدت في نقل مشاعل الحضارة من العصر الاغريقي الروماني الى العصر الحديث . (ولكن من المفارقات العجيبة ان ما ابقينا عليه ـ نحن العرب ـ من حضارتنا التليدة هو أقل عناصرها اشراقا واكثرها تخلفا . في حين استطاعت الحضارة الاوربية الغربية ان تحتفظ باكثر جوانب التراث العربي ايجابية واشراقا) . وربما يعود هذا الى الظروف القاسية التي مر بها العرب .

نصل من كل ذلك ! ومن كل ما سبق الى حقيقة تطعن كبرياءنا في الصميم هي :

« إن الانسان العربي بمعايير العصر انسان مقهور » .

المواطن مقهور امام واقعه الاقتصادي وامام واقعه الاجتماعي وامام السلطة ، والمرؤوس مغلوب على امره أمام رئيسه . والانثى تعيش في ظل شبه عبودية من الرجل ، والصغير في علاقة خضوع للكبير ، والفكر أو العطاء الفكري معطل في كل المجالات ... وهذا نتيجة منطقية اذا ما طرحنا الامر على طريقة المعادلة :

نمطية في الانتاج = تقليد في الانتاج . نمطية في العلاقة = تقليد في العلاقة . نمطية في التفكير = تقليد في التفكير . وكل ذلك = (يساوي) نمطية عبودية... قد تظهر بحرية مزيفة ... او يمكن ان نقول : تمضمن العبودية ... بحرية مزيفة .

وهنا تصدق الماركسية في مقولتها (الفكر هو انعكاس للواقع ، بل ان الانسان من واقعه ... واقع متخلف اذن علاقات متخلفة متردية ... اذن تفكير متخلف ... اذن انسان متخلف لا يعيش كما يجب له ان يعيش) .

٦ ـ اسباب التخلف العربي :

لا بد لنا من ذكر اسباب التخلف العربي هذا حتى نستطيع تلمس الطريق للقضاء على هذا التخلف او الحد منه . والوصول تدريجيا الى حياة حرة كريمة لمواطننا العربي .

١ ـ يقول بعض الخبراء : ان للتخلف العربي اسبابا كثيرة منها : نقص الموارد الطبيعية وعدم ملاءمة المناخ ، ونقص الاموال اللازمة لاقامة قاعدة تنموية . وبعضهم يقول : هناك اسباب عنصرية تتعلق بملامح الشخصية العربية التي تتسم في التقليد ونقص القدرة على الابداع وضيق الصدر ، والجمود ، والنزعة الخطابية والعزوف عن العمل ومنهم من يعيد التخلف الى اسباب دينية او جنسية ، ونقص خبرة تكنولوجية ... وكل هذهالاسباب غير مقنعة لانها غير علمية وغير دقيقة .

٢ ـ هناك سببان رئيسيان للتخلف العربي ... يختلف الباحثون في اولوية احدهما على الآخر ، لقوة التداخل بينهما .

آ ـ السبب الاول هو الاستعمار العالمي .

ب ـ السبب الثاني : هو الطبقة العربية الحاكمة ... هذه الطبقة المهيمنة التي تكونت من بقايا الاقطاع والبرجوازية العميلة التي ربطت مصالحها بمصالح الاستعمار العالمي .

من يبدا من الاستعمار يقول : منذ حوالي خمسمائة عام والاستعمار لا يغزونا عسكريا فقط ، وانما يغزونا ثقافيا وهو الذي حال دون قيام حركة تحديث صناعية ناجحة في المنطقة العربية تكون منطلقا لتحررنا القومي والاجتماعي ، ولايزال يعرقل قيام هذه الحركة وينهب خيراتنا ومواردنا ويجعلنا سوقا لمنتوجاته ، ويجب أن نبقى فريسة سهلة لمطامعه .

ومن ينطلق من السبب الثاني ويعيد التخلف الى الطبقة الهجينةالحاكمة التي تكونت من بقايا الاقطاع والبرجوازية يقول :

ان الاستعمار لا يحل الا في ارض مناسبة له ... ان هذه الطبقة هي التي مهدت لمجيئه وانها ـ هي ـ نقطة البداية في التخلف العربي ... وهذه الطبقة لا تقل عنصرية وحقداً عن الاستعمار العالمي .

ـ مشكلة هذه الطبقة انها نشأت في وقت كانت فيه البرجوازية الاوربية قد غزت العالم وبدأت تبحث عن اسواق ، واصبح الحل والربط بيدها .

ـ والمشكلة الثانية لها انها عوضاً عن ان تكون ضد الاقطاع ، كما فعلت البرجوازية الاوربية وخلقت حركة تحديث صحيحة على انقاض القديم في اوربا وقادت حركة علمانية جديدة ... عوضاً عن ان تكون كذلك نشأت هذه الطبقة العربية في احضان الاقطاع العربي المتخلف ولم تقم ضده . لذلك لم تحقق حركة تحديث صناعية ولم تحقق ثورة قومية ، ولم تحقق ثورة علمية ثقافية ... وحتى لا نظلمها ، لم تحقق ذلك لان الاقطاع العربي والاستعمار العالمي اراد لها ذلك .

ولانها كذلك فقد انسدت كل آفاق التقدم في وجهها وخرجت مفاتيح الحل من يدها نهائياً (وهذا ما اكدت عليه المنطلقات النظرية لحزبنا وكل الادبيات السياسية لفصائل حركة التحرر العربية) .

ولكن مع الاسف هناك طروحات الآن على الساحة العربية ـ تقف هي وراءها ـ بانه يمكن لهذه الطبقة ان تخرج العرب من وضعهم المتردى هذا... تخرجهم عن طريق الارتماء باحضان الولايات المتحدة الامريكية .

ونحن في معرض ردنا على هذه الطروحات من حقنا أن نطرح التساؤل التالي : لو قمنا باحتساب الاموال التي انفقت على التنمية في الوطن العربي في ظل هذه الطبقة الحاكمة ... منذ عهد محمد علي الى اليوم .. من قروض اجنبية وأموال قطنية ونفطية ، ومساعدات من الدول الصناعية ... لاصابتنا الحيرة .

وسنكتفي بذكر رقم واحد ، وهو رقم الاموال المستثمرة في ١٢٪ دولة عربية رئيسية بين /١٩٥٠/١٩٦٨/ اي فترة /١٨/ سنة . فقد بلغ الرقم / ٦٥ / مليار دولار ، اي ما يقارب من خمسة اضعاف قيمة مساعدات الولايات المتحدة الى اوربا لاعادة تعميرها بعد الحرب العالمية الثانية .

زد على ذلك عدد الخبراء الاجانب الذين اتوا لتنشيط جميع القطاعات الاجتماعية والصناعية والعسكرية وزد على ذلك عدد الطلاب الذين تخرجوا من الخارج ومن كلياتنا ومدارسنا . اضافة الى الشركات الاجنبية التي عملت في البلاد العربية وما تزال تعمل . وكميات التجهيزات الانتاجية التي نستوردها اضافة الى الخطط التنموية الجبارة . والمشاريع الضخمة . كل هذا اين ذهب ؟ اذن ....

٧ – ماذا تفعل هذه الطبقة في الواقع العربي ؟

لو تقصينا اعمال هذه الطبقة في الواقع العربي .... ماذا سنجد ؟

١ – سنجد ان الفلاح العربي مازالت زراعته بدائية تقليدية ، تعتمد على جهده وقدراته ، وتتأثر بضيق افقه واتجاهاته القدرية ، بل سنجد ايضا ان انتاجه تضاءل ومشاكله تزداد وتتعقد (وهذا ما أشرنا اليه في الحديث عن الوضع الزراعي المتخلف) .

٢ – سنجد العامل العربي – ايضا – تقليديا ، بدائيا ، بعيدا عن العلم والتكنولوجيا تهدده البطالة بل يعيشها ، يعمل بشروط قاسية وليست لديه ضمانات للاصابة او العجز او الشيخوخة .

٣ – سنجد ان المهندس العربي بعد مضي اكثر من مئة عام على زراعة القطن و (٥٠) سنة على استخراج النفط تنحصر اعماله في تصميم البنايات السكنية ولم يدخل ميدان التصميم الصناعي .... وان دخل ، فالآلة ، والماكينة والعقل الإلكتروني بين يديه تركيبة صماء ، مصنوعة من الحديد والصلب – فقط (وليست ثمرة جهد انساني يجب ان يتفاعل معها) . اي يجب على المهندس العربي ان ينظر بعينيه « شرها » الى الحضارة اما عقله فيجب ان يبقى شرقيا متخلفا... بمعنى آخر يجب ان يبقى مستهلكا للحضارة، لا مشاركا في صنعها .... ولذلك فالتجهيزات تأتي كلها من الخارج وتصمم في الخارج ، ويتحول المهندس العربي الى مجرد موظف اداري يوقع على كشوفات الشركات الاجنبية وفي مكاتب الدراسات الهندسية – فقط العربية او الاجنبية .

٤ – سنجد ان المتعلم العربي – بشكل عام – لا يستفاد – كما يجب من خبراته وتحصيله العلمي . فهناك خبرات كثيرة معطلة أو مهملة أو تعيش

خارج الوطن ، او تعمل في مكان غير مناسب لها ... او توظف خبراتها في غير صالحها (واعتقد ان كل واحد منا يسوق عشرات الامثلة على ذلك) .

٥ ـ سنجد ان بعض المدن العربية اصبحت اماكن لا تصلح لسكنى البشر بأكثر المعايير تواضعا ... فالانفجار السكاني الكبير وازمة السكن والمواصلات والهجرة من الريف الى المدينة ، وازمة الغذاء ، والصحة والزواج والتعليم وتسلط البيروقراطية ... ، كلها اوصلت شروط الحياة وظروفها في تلك المدن الى حد يقترب من الاستحالة الطبيعية حتى في حدودها الفيزيولوجية (.

ان هذا الامر بالطبع ينجم عنه تحولات اجتماعية واقتصادية خطيرة . فالثراء الفاحش لاصحاب العمارات ، او لاصحاب الشقق المفروشة ، او للسماسرة والدلالين ... اصبحت مسألة لا تطاق .

وبالمقابل فان تكديس الناس وحشرهم وحرمانهم من سعادتهم اليومية لا يؤدي الى تعاستهم وحزنهم فقط بل سيؤدي الى تغيير طباعهم واساليب حياتهم ، ونمط تفكيرهم ، وعلاقاتهم الاجتماعية ... بل اكثر من ذلك هذا الامر قد يؤدي بهم الى الاجرام والسرقة او البغاء ، والاعمال اللااخلاقية ، او قد يؤدي بهم الى الاصابة بالامراض النفسية والعقلية والتشوه ... والمحظوظ منهم قد يؤدي به الامر الى الهجرة خارج الوطن وبيع نفسه للشيطان .

٦ ـ من المعروف ان الانسان المتعلم الواعي يجب ان يملك حرية اكبر من الانسان الامي ... لان الامي هو عبد امام سيده ... عبد امام واقعه وعبد امام نفسه ... بل ـ حتى ـ عبد امام اجره لانه يجهل تحقيق رغباته المشروعة .

ومن المفارقات العجيبة في وطننا : ان فرص العيش وفرص العمل ، بل لنقل فرص رفع مستوى الحياة ، متوفرة للانسان الامي الجاهل اكثر بكثير منها الى الانسان المتعلم الواعي المثقف .

ـ في الحقيقة ـ الاسباب في تقديري معروفة ... « الوعي » مسألة مخيفة للاستعمار وللطبقات الحاكمة المستغلة ... بينما « الامي » هو انسان « مساير » « مطيع » ... المتعلمون هم عصاة امام القرار الظالم للشعب

وللجماهير ، بل من بين احشائهم تولد الثورة وتتفجر ..،. المتعلمون المثقفون هم طليعة الشعب وعلى « تغييب دورهم » يتوقف استسلام هذا الشعب واركاعه ... من هنا يجب ان يحاصروا حتى الاختناق ويجب ان يعيشوا على هامش الحياة لا في قلبها كي تسقط كل آمالهم وطموحاتهم ومبادئهم القومية والوطنية والانسانية ... كي تسقط في مستنقع الركض وراء قوتهم اليومي ومتطلبات حياتهم . وفي هذا يقول الكاتب المغربي محمد زفزاف :

« انا لا استطيع ان افكر تفكيرا ايجابيا اذا لم اجد خبزا آكله ، سوف افكر في معدتي أولا » .

اقول : الهدف من هذا التركيز على الشخصية الأمية ، هو ضرب الطبقة النيرة التي تقع على كاهلها اعباء التغيير والتطور ، وقلب الامور لصالح الجماهير . بل ان الشخصية الأمية هي النموذج المطلوب في مثل هذه الظروف .

٧ ـ ان الجماهير العربية لازالت كما سالبا ضائعا يسودها الجهل والمرض والعوز ... وبالمقابل ستجد ان الطبقات الحاكمة ..،. بغير ضمير وطني ... تعمل دون صحوة هذه الجماهير للابقاء عليها في حالة لا وعي وتخدير . وتحول الفائد من جهد ملايين العمال والفلاحين وكل العاملين الى جيوبها ، وتستخدم في ذلك أساليب شتى للابقاء على هذا الوضع ....فوسائل الاعلام كلها في خدمتها وثقافتها هي الثقافة السائدة ، واتجاهاتها واخلاقيتها في الحياة هي المسيطرة ... وكل المؤسسات العامة والخاصة يجب ان تكون لخدمتها ..،. ونفقات الامن والدفاع والخدمات ، هي في الحصيلة لضمان استمرار وجودها وليس لتخديم المواطن او لحماية امنه واستقراره ، او للدفاع عن حدود الوطن وترابه .

ومناورات النجم الساطع العسكرية التي قامت بها الولايات المتحدة الامريكية على تراب الوطن العربي ، واجهزة القمع المسلطة على رقاب المواطنين في غالبية الدول العربية ..،. والعمارات الشاهقة والسيارات الفارهة ..،.. وحياة البذخ والترف والسياحة أو التجوال في مدن العالم ، وانتشار قيم الاستهلاك والانتهازية والرشوة والفهلوة والعنتريات .

كلها مفارقات واضحة وشاهدة ودامغة لهذه الطبقة . اذن ...

٨ ـ كيف تصبح الحركة في الواقع العربي الراهن ؟

١ ـ في ظروف كهذه يصل الانسان الى حالة من الاغتراب الكامل عن الواقع ، والتاريخ والطبيعة والمجتمع وعن ذاته ايضا . في مثل هذه الحالة يتحول الانسان الى « نمط » الى نموذج الى « شيء » . !! يدجن كما يقال في ادبيات السياسة .. وعندما يتجرد الانسان من فاعليته وتفكيره تصبح البشر كالفراخ .. (بل كالخراف عندما يعتني بها الفلاح لا يفعل ذلك اكراما لها وانما ليحقق مزيدا من الربح منها) .

عندما تصبح البشر في حالة كهذه يمكن أن يمر كل شيء .

٢ ـ وعودة على بدء ـ في ـ ظل وضع كهذا كيف يمكن للانســان ان يسيطر على قوى الطبيعة ، وواقعه الاجتماعي ، وتتحقق الحرية ؟

في ظل وضع كهذا ، لا تتطور فيه وسائل الانتاج ... وبالتالي لا يمكن ان تتطور علاقات الانتاج ، ولا يمكن ان يتطور وعي الانسان الا في حـدود ضئيلة جدا . تقابلها تعقيدات كبيرة جدا .

لان تطور الوعي ، يوازي تطور العلاقات الانتاجية ، وتطور العلاقـات الانتاجية ينبع من تطور وسائل الانتاج ايضا الامر هنا يمكن ان يطرح علـى صيغة معادلـة :

وسائل انتاج متخلفة . تقابلها

علاقات انتاجية او اجتماعية متخلفة .. يقابل ذلك

وعي متخلف ... يقابل ذلـك

حرية متخلفـة

طبعا ـ انا ـ هنا لا اتحدث عن الحرية بمفهومها الاشتراكي او الليبرالي عندما تتجسد في السلطة باشكال ديمقراطية ، سواء فيما يسمى (بدكتاتورية البروليتاريا او « بالديمقراطية الشعبية » او « بالديمقراطية البرلمانية » وانما هنا اتحدث بما يمكن ان اسميه (بسيسيولوجيا الحرية) اي البحث عـن الحرية من خلال المعطيات الاجتماعية والاقتصادية والعلمية ـ لا من مدخـل الهياكل السياسية ـ ويدخل في تركيب ذلك التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس وكل ما له صلة بوجود الانسان . وبالتالي تصبح صيغة السؤال المجردة :

كيف يمكن الانسان ان يكون حرا من داخله ، من ذاته ، من أعماقه في ظل وضع كهذا ؟

ـ في رأيي ـ حتى ولو طبقت كل المفاهيم السياسية عن الحرية (الديمقراطية الشعبية ـ او ديكتاتورية البروليتاريا ـ أو الديمقراطيةالبرلمانية (بصورها المثلى . . .. فالانسان ليس حرا في وطننا .

بل اعتبر ان هذا التطبيق هو التزييف الحقيقي للحرية في اطار هذه الأوضاع الراهنة . لان اجدادنا عندماكانوا يقاتلون العدو الفرنسي أو الانكليزي ويضطرون للنوم في العراء بعيدا عن أسرهم وبيوتهم .. هم في حال من الحرية اكثر من مواطن يمثل مجموعة من الجماهير في مجلس برلماني ولا يمتلك قرار ازاحة حجر بناء في هذا الوطن من زاوية الى زاوية اخرى .

في ظل وضع كهذا تتحول الحرية بمفاهيمها السياسية الديمقراطية الى « لعبة » بيد السلطات الحاكمة في الوطن العربي ..... الانسان العربي ليس حرا فيها كيف ما كان وفي اي موقع كان .. والا

ـ اذن .. كيف يمكن للانسان العربي ان يكون حرا حين يحرم من نعمة يديه وجزءا كبيرا من قوته ؟

ـ كيف يمكن للانسان العربي أن يكون حرا في وقت يعيش مصيرا مجهولا؟

ـ كيف يمكن للانسان ان يكون حرا وهو يفتقر للخبز او الدواء في احيان كثيرة ؟

ـ كيف يمكن للانسان ان يكون حرا وهو يضطر للتخلي عن قيمه ومبادئه وتراثه وتاريخه ؟

ـ كيف يمكن للانسان أن يكون حرا وهو يجبر على أن يقبل بالعدو صديقا وبالصديق عدوا ويضطر لأن يقلع جلده العربي ويتخلى عن هويته الشخصية ؟

ـ كيف يمكن للمواطن العربي أن يكون حرا في وقت تلتهم فيه معدلات وفيات الأطفال نسبة كبيرة من ابنائه ؟

ـ كيف يمكن للانسان العربي أن يكون حرا في وقت يغرق فيه حتى اذنيه في ذاتيته وهمومه اليومية ؟

ـ كيف يمكن للانسان العربي أن يكون حرا وهو يعيش في وطنه غريبا خائفا قلقا حزينا .يتوجع من انياب جلاديه ؟

٩ ـ خـاتمـة :

لعمري هذه ليست بحرية ، ولعمري أن المواطن العربي اذا ما بقي على هذه الحال سيعود هو وغيره من أبناء الشعوب المتخلفة للبيع في سوق النخاسة وتصدق مقولة : ان التاريخ يمكن ان يكرر نفسه .

لكن في اعتقادي ان المواطن العربي لازال قادرا على تحقيق ذاته ووجوده واستعادة حريته .. ولنا في دروس التاريخ الطويلة والمريرة عبرة في ذلك .

لان الشعوب الحية لا تموت . وامتنا امة حية بأبنائها وتاريخها . ولأن الامم العظيمة لا تبتلعها معارك الحياة مهما قست وكبرت .

وامتنا امة عظيمة قادرة على دفع ضريبة وجودها مهما طالت المعركة واستمرت ولأن الحق ... كذلك اقوى من الباطل .

الدراسات والبحوث

بنية الفضاء القصصي

ومستوى الترميز في القصة القصيرة التونسية المعاصرة

محمد عبد الرحمن يونس

مدخل : تعتبر القصة التونسية القصيرة ابتداء من رعيلها الأول الذي يمثله القاصان صالح بن عمر سويس وعلي الدوعاجي حتى اخر الأسماء الحديثة التي برزت على الساحة الأدبية التونسية ، من اوائل القصص العربية التي استفادت من تقنيات القص الأجنبي على مستوى الفضاء القصصي والبنية السردية وكافة مكونات الخطاب القصصي نتيجة المثاقفة اللغوية

والحضارية بين معطيات الآداب العالمية والأدب العربي ، اذ كان اطلاع القاصين في تونس على الاداب العالمية اطلاعا واضحاً وواسعاً ، وخاصة على الأدب الفرنسي سواء بطريقة مباشرة ، أو بطريقة غير مباشرة ، وذلك بواسطة الترجمات الكثيرة من الأدب الفرنسي الى الأدب العربي . وقد ساهمت مجلة قصص التي تصدر عن نادي القصة بتونس منذ أكثر من عشرين سنة في رعاية القصة التونسية ابداعاً وتنظيراً ، بحيث يمكن اعتبارها مرجعا مهما يمكن الاعتماد عليه لدراسة كافة اتجاهات القصة التونسية القصيرة ، باختلاف نزعاتها وطروحاتها الفكرية والفنية .

يحدد الناقد التونسي محمد الهادي العامري في دراسة مهمة له النزعات والاتجاهات الأدبية التي عرفتها القصة التونسية القصيرة منذ بداية تشكلاتها بـ :

١ ــ النزعة الواقعية الاجتماعية .

٢ ــ النزعة الواقعية الرومنطيقية .

٣ ــ النزعة الواقعية النقدية .

٤ ــ النزعة الواقعية الوطنية والقومية .

٥ ــ النزعة الواقعية الفولكلورية .

٦ ــ النزعة الواقعية الارتسامية .

٧ ــ النزعة الواقعية الشعرية والاضطرابات العاطفية(١) .

وفي دراستنا هذه لثلاث قصص قصيرة منشورة في مجلة قصص التونسية سنحاول أن نخرج من حدود هذه النزعات والتقسيمات وما تفرضه من سياقات تاريخية ، لان دراسة القصة وفق هذه النزعات كثيرا ما تفرض مفاهيم اجرائية ، وهذه المفاهيم بدورها تمتد الى فرض رؤى مرجعية خارجة عن بنية الخطاب القصصي المدروس ، ولذا سنعتمد قراءة مغايرة للاطار التاريخي ، وخطاب القسمات والنزعات التي رافقت مسيرة القصة التونسية القصيرة ، لان « الخطاب المقحم على خطاب آخر انما يضيعه دون أن يستطيع تعويضه . وكل ما يحدثه هو هجنة »(٢) .

إن المغامرة الابداعية التي خاضها القاصون في تونس تنهل من مدارس مختلفة واتجاهات شتى ، ويتجلى ذلك بشكل واضح في استخدام تقنيات الرمز ، وتقنيات الفضاء القصصي ببعديه الزماني والمكاني ، بحيث يمكن اعتباره اطارا مرجعيا تعتمد عليه الدراسة .

وهنا لن نهمل المعطيات والعناصر الخارجية والداخلية التي تشكل بنية هـذا الفضاء .

وتحاول هذه الدراسة فهم الدلالات العميقة التي يطرحها القاصون من خلال استخدامهم للرمز ، ومجمل الرؤى الفكرية التي يركز عليها الخطاب القصصي ، وسيتم التركيز على الحوار وطبيعة الفضاء اللغوي ودلالات هذا الفضاء في السياق العام للمبنى الحكائي ، وعلاقة هذا الفضاء اللغوي بالفضاء القصصي العام كبنية قصصية كلية ، ودور هذا الفضاء في المساهمة في ابراز مجمل الرؤى الفكرية والايديولوجية المطروحة في هذه الاعمال . ولا تدعي هذه المحاولة القدرة الكلية على فهم مدلولات هذه الرموز وايحاءاتها العميقة بما تحمله من أبعاد اشارية تصل حد الغموض والتعمية احيانا . وسنتناول في هذه المحاولة القصص الآتية : « الاصرار » لحسن نصر(٢) ، و « في الكأس اشرقت النجوم » لنور الدين بن بلقاسم(٤) ، و« قريتنا والزمن الذي يمضي »(٥) للقاص احمد ممو .

١ ـ الاصرار ... البنية السردية : يقدم القاص حسن نصر الشخصية المحورية منذ الكلمة الاولى للقصة . انها فتاة فلسطينية من مخيم صبرا الجريح :

« رأيتها بين الأنقاض في مخيم صبرا »(٦)

وداخل هذا الفضاء المكاني « مخيم صبرا » .

والزماني « الزمن الفلسطيني الجريح بامتداده ونموه » .

ينمو الخطاب السردي داخل وظيفة نصية هدفها ادانة العصابات الصهيونية « عصابات القتلة » .

ويختلط الفضاء باللوحات المأساوية ، بالوان الموت وروائحه :« جثث القتلى تنتشر في الارجاء . رائحة الموت يفوح بها المكان . صمت ثقيل جامد مرعب »(٧) .

ويعتمد البناء السردي على :

١ ـ الدقة الواضحة في اختيار الكلمات .

٢ ـ التقطيع السينمائي .

٣ ـ تكثيف الدلالة وذلك بالاقتصاد في لغة الخطاب القصصي .

لا نجد في القصة عبارة سردية تخرج عن معمارية هذا البناء ، مشاهد سينمائية متلاحقة ، تلتقطها عدسة دقيقة تلاحق الشخصية وتحدد مسار توجهها في آن .

يرسم حسن نصر مشهده بدقة متناهية وفق الوظيفة النصية للسرد ـ الآنفة الذكر ـ ومع ذلك فالاتكاء على هذه الوظيفة لم يرهل السرد ، ولم يسقطه في الخطابية .

لنقرأ الحركة السردية المشهدية الآتية :

« على مدى البصر ، لا أثر لانسان ، لا شيء يتحرك ، سحب من الدخان هنا وهناك ، سماء داكنة ، زمن مستعص على التحديد ، ما عدا ذلك لا أثر لحياة على كامل المشهد الذي تحده الخرائب من الجانبين »(٨) .

هذا المشهد السينمائي المسرح في آن، المحاط بهالات الخراب والسواد ، يثير في المتلقي حساً بالفاجع والمأساة : خرائب ـ طرق خاوية ـ سماء داكنة ـ سحب من الدخان .

وما يثير الانتباه الخروج من المشهد الذي يرتسم على مساحة الرؤية ، ليدخلنا في عالم متخيل من المشاهد التي لا ندركها الا باستنفار اعماق ذواتنا ، « زمن مستعص على التحديد » . ونلاحظ ان القاص يؤطر خطاب الحكي برؤية ايديولوجية ذات طرح انساني ، فتعمل بنية اللغة المحكية على الكشف عن البؤر المأساوية السوداء . وهذا الكشف في حد ذاته يدخل ضمن سياق ايديولوجي ، وبالتالي ينقل القصة من المستوى الواقعي الى مستوى « الاطروحة » . وهذا امر بات متعارفا عليه في القصة والرواية العربية . ويبدو انه قلما نجد في العالم العربي نصاً قصصياً أو روائياً يخرج عن خطاب « الاطروحة » ومنحاها ، لأن لغة الخطاب السياسي والديني ، والظلم البشري والاستعمار والصراع الطبقي هي المهيمنة على بنية الحياة العربية برمتها .

ونتيجة هذه الهيمنة الفكرية والمؤدلجة في آن ، يأتي خطاب الاطروحة ليخفف من حدة الخطابات المذكورة ، او يأتي كردة فعل يضطر الكاتب ـ قاصاً او روائياً ـ لاستخدام هذا الخطاب والدفاع عنه وتأطيره(٩) .

لا يعني هذا اننا نؤمن بتوظيف الايديولوجيا في الخطاب القصصي المعاصر، فاحياناً كثيرة تفرز الايديولوجيا خطابها الخاص الذي يحجب مكونات الخطاب القصصي الفنية ، يقول القاص : « ان الجرائم الكبيرة لا تمحى من الذاكرة ، كما ان الحقائق لا يمكن ان تختفي ما لم يتم الكشف عنها »(١٠) .

ويتعامل القاص مع وقائع مرجعية فرزتها الاعتداءات الصهيونية على مخيم صبرا ، فهو يعلن حضوره الواضح في قصته من خلال الحوار الذي يدور بين « انا » السارد ، وبين الطفلة ، ومن خلال رصده لحركاتها بدقة ، ولأجل ذلك فانه يستخدم ظاهرة التبئير ـ اي انه يضع الطفلة ـ الشخصية الرئيسية في بؤرة «FOCUS» السرد القصصي ـ ، غير ان هذا التبئير ليس احادي الجانب ، انه يتوس بين مستويين :

آ ـ التبئير الداخلي : « كل ما فيها يدل على ان لديها مهمة محددة ثابتة . وانها في الطريق الصحيح للوصول الى هدفها »(١١) .

ب ـ التبئير الخارجي : الذي تتم به رؤية الشخصية من الخارج دون التدخل في مكنوناتها ، أو سبر اغوارها :

« واصلت متابعة المشهد ، ظللت اراقبها من مكاني متأملا كيف يمكنها ان تعبر وسط الانقاض والحجارة المبعثرة »(١٢) .

يقترب السارد من شخصيته الرئيسية الوحيدة ليكشف استبطاناتها الداخلية من خلال حوار يأخذ فضاء كتابياً مهماً من الفضاء العام للقصة ، فيأتي على لسان السارد(١٣) مرة ، وعلى لسان الشخصية(١٤) مرة .

وذلك بامتناع الشخصية عن الاجابة عن اسئلة السارد لمرتين ، وذلك باستخدامه الفراغات التي تأخذ دلالة فنية مهمة في الخطاب القصصي المعاصر ، باعتبارها رؤية فنية تفرض قراءة مغايرة ، يقرأها المتلقي ، فالشخصية تبدي تبرمها بالقاص ، لكن طبيعة الحكي Le Récit تفرض على الشخصية الاستمرار ، وذلك لبلورة الحدث والدفع به نحو الاكتمال .

واذا كان الحوار في حد ذاته تحديدا من سلطة السارد . وتكسيراً لرتابة السرد ، فان سلطة القاص ، هنا – تبدو واضحة من خلال السرد والحوار :

« إيه . انت ايتها الفتاة

– . . . . . .

و « – ابوك ؟

– . . . . . .

– ابوك هل رحل معهم ؟ »(١٣) مكرر .

لكن الشخصية تقطع الحوار وترفضه ؛ في حين ان السارد يستحثها لكي تضيف جديدا . ومحاولته هذه بالتالي تكشف لنا عن رؤيته التي ما هي إلا :

« شهادة ادانة . . . وصرخة تتبجس من صدر طفل مزقه الصهاينة » على حد تعبير الناقد التونسي محمد بن رجب(١٤) مكرر .

وما يميز الحوار هو انه حوار وظيفي يتجلى دوره في سبر اعماق الشخصية ليكشف عن بنيتها الفكرية ومطامحها العميقة . ويأتي الحوار سريعاً متلاحقا دون ان يتخلله السرد ، وقصيراً في آن . وفي هذا الحوار الوظيفي تأخذ اللغة دلالة ايديولوجية ، لتعطي للقصة ابعاداً داخل الواقع الاجتماعي . ف « لكل كلمة ، بل لكل حرف في العمل الأدبي امتداد خارج حدود النص » على حد تعبير ميخائيل باختين(١٥) .

ولغة الحوار هنا – بل لغة القصة كاملة – هي لغة احالية بتحديدات رامان جاكبسون لوظائف اللغة(١٦) . فهي تحيلنا الى واقع مرجعي – ظروف مخيم صبرا – وتكشف لنا عن واقع القمع الصهيوني « يديرون وجوههم الى الحائط . ثم يطلقون الرصاص على ظهورهم من الخلف دون تمييز »(١٧) .

ولذا فهي تساند الحوار وتعزز من وظيفته . وباعتماد القاص على المشهد السينمائي بلقطاته الفنية المتلاحقة على مساحة السرد نستطيع ان نفهم لماذا يخضع القاص الحوار ايضا لهذه الفنيات :

« ذاك الذي ! وابديت اشارة ذات معنى ، الم يكن اباك ؟ »(١٨) .

يقف القاص مع شخصيته على قدم المساواة ، فهي المرآة الثانية له ، ولذا تبدو وجهة نظرهـا مجسدة لوجهة نظره : على مستوى الرؤيا أولا : « إن من يرحل تاركاً وراءه فرسه خير له ان لا يعود »(١٩) .

وعلى مستوى التبشير بالفعل الانساني الخلاق الذي من شأنه ان يحرك سكونية الحياة ، ويعيد المشردين الى ديارهم .

وفي نهاية القصة يكف القاص عن ملاحقة الشخصية ليترك لها حرية التعبير عن نفسها وفق تداعيات اشبه ما تكون بمونولوج داخلي مباشر :

« وجدته خائفاً ، قرأت في عينيه آثار الرعب .... لكن لا شيء يستحق كل هذا الاهتمام ، الحياة تمضي مستمرة ، والذي يسقط فيها سينهض من جديد أقوى مما كان »(٢٠) .

ومن خلال الحوار يركز القاص على الرؤية الممزقة والمتباينة بين الاب وابنته ، ولذا يظهر الفصام جلياً بينهما ، فالقضية الاساسية التي يدور الخلاف حولها هي قضية مبدأ والتزام ، وتصور لطبيعة الصراع مع المستعمر المحتل . وتكمن المفارقة الحادة في ان الطفلة تقف في « مستوى الوعي » أصالة وانتماء الى الأرض والوطن :

« إن من يرحل تاركاً وراءه فرسه خير له أن لا يعود » .

أما الاب فانه يقف في مستوى « دون الوعي » من خلال رؤية الطفلة ، وتصنيفها له ولطبقته ، وذلك لموقفه الانهزامي من القضية المركزية ، قضية الانتماء والتشبث بالأرض ، فوعي الجماهير الذي تمثله الطفلة وتعبر عنه وعي أصيل يدين الطبقة الانهزامية التي تترك سلاحها حينما ينتفض الشعب ويثور .

مستوى الترميز :

يمكن القول إن أول مهمة للرمز تتجلى في قدرته على الايحاء ، وحتى يمكن استكناه دلالة الرمز لا بـد من ايجـاد سمات وملامح بين الموقف القصصي ودلالة الرمز .

إنّ الرمز لغة مكثفة تتناول لغة أخرى أكثر امتداداً من حيث بنية الفضاء الكتابي الذي يشمل لغة أخرى ممتدة ونامية ، ومهمة الرمز تكثيف هذه اللغة

والحد من تشعبها ، اي يمكن القول إنه نوع من الاقتصاد اللغوي داخل البنية السردية والوصفية .

وقديماً قال محمد بن عبد الجبار الملقب بالنفري :

« إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبـارة » (٢١) .

وبقدر ما يعمل الرمز على اتساع الرؤيا وتكثيف دلالتها في آن . فإنه ظاهرة مهمة من ظواهر الاقتصاد اللغوي ؛ التي عالجتها السيمياء الحديثة وهو علامة مهمة من « علامات الاتصال ... المرتبطة اصطلاحياً بالأشياء التي تحددها والتي تنتمي الى نموذج الكلام المنطوق وإن كان هذا الكلام قد تلون بتداعيات طبيعية في بعض من أشكاله » على حد تعبير بيار غيرو(٢٢) .

إنّ الرمز الاصيل هو الذي يبعث في عروق اللغة نبضاً حياً ، فإذا فقد قدرته على الايحاء ، اي تحديداً ، إذا انزاح عن مفهوم العلامة أو الاشـارة فإنه يصبح مجرد لغة عادية فضفاضة وإنشائية .

الرمز الأصيل هو : « البرق الذي يتيح للوعي ان يستشفّ عالماً لا حدود له ، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم ، واندفاع صوب الجوهر »(٢٣) .

بعد هذه المقدمة القصيرة نتساءل : كيف يستخدم القاص حسـن نصر رمـوزه ؟.

إن مؤلف عمل ادبي ما ـ سواء أكان قصة قصيرة أم رواية ، أم قصيدة شعرية ، أم مسرحية ـ يسعى الى تقديم نصه للمتلقي ؛ الذي يعتبر هدفاً أو مستقبلاً للخطاب الأدبي ، وهذا الاخير ينقل رسالة الباث أو المؤلف . وهذا المؤلف يقدم عمله الى المتلقي ـ المستقبل ـ انطلاقاً من رؤيته للحياة والكون ـ أي رؤية المؤلف ـ وتحديداً رؤيته للعالم ، وهذه الرؤية للعالم هي « بالتحديد هذا المجموع من الطموحات ، من المشاعر والأفكار التي تضم أعضاء مجموعة ـ وفي الغالب طبقة اجتماعية » على حد تعبير لوسيان غولدمان (٢٤) .

ولا يخرج استخدام القاص حسن نصر عن هذه الرؤية التي ينطلق منها ، ويمكن القول إنّ كلاً من : الحصان ـ الرجل ـ الكيس ـ الطفلة ـ لها دلالاتها الايحائية الخاصة داخل القصة ، ايحاءات قريبة واضحة ، لا غموض فيها ؛ ولكنها استخدمت كاشارات رمزية داخل السرد القصصي .

فالطفلة ككائن انساني ، وكولادة جديدة رمز لاستمرارية الثورة الفلسطينية ، إنها الفعل الخلاق المبدع ، إنها الاصرار على مواصلة التحدي والكفاح ، بينما الرجل الذي يدعي انه اب" للطفلة ، تنبىء ملامحه من خلال الحكي على انه مثال الطبقة البورجوازية الهجينة التي تتنكر لكل مبدأ وطني ، وتترك ساحة المعركة في عز الانتفاضة .

هذه الطبقة التي تخفي وجهها الانهزامي تحت قناع الوطنية والانتماء الى الارض ، والتبجح بأبوتها للثورة .

« هو يقول لي : إنه أبوك » على حد تعبير القاص ، لكن الطفلة تتنكر له لأنه يترك حصانه .

وحين احتدام المعركة سرعان ما تتخلى هذه الطبقة عن مواقع النضال ، وعن أعز" ما تملكه ـ حصانها ـ هذا الحصان الهامة الفلسطينية التي ترفض الانحناء والركوع ، المقاتل الذي يموت شامخاً دون ان يركع ، يقول القاص :
« واخيراً لوى عنقه ، ومات واقفاً من غير ان يسقط » (٢٥) .

ونلاحظ هنا ان ثمة خطاباً مؤدلجاً يبرزه السرد الحكائي ، لكنه لا يسقط تماماً في التقريرية المباشرة ، وإن اقترب من بعض ملامحها . ويمكن القول إن" هذه الملامح تنضوي ضمن خطاب « الاطروحة » بمفهوم الخطاب النقدي .

اما الكيس الذي تأخذه الطفلة ، فهو القنبلة ، الشرارة القابلة للاشتعال في كل لحظة حينما تحمله السواعد الملتزمة المؤمنة بالكفاح المسلح كحل حتمي لانتصار الثورة مستقبلاً . وتبقى القصة لقطات فنية من مشهد سينمائي يأسر المتفرج طيلة عرضه ، ويمكن القول مع الناقد محمد بن رجب :

« هنا الكاميرا تدور .. والفيلم جاهز عنوانه الاصرار .. والسيناريو مكتمل .. والحوار واضح » (٢٦) .

٢ ـ في الكاس اشرقت النجوم

تبدأ القصة بوحدة سردية تركز على ملل ورتابة الحياة التي تغلف الريف وساكنيه ، وسرعان ما يمتد الحوار ليأخذ مساحات مهمة من فضاء الكتابة على حساب السرد الذي يتقلص ، ثم يغيب تماماً أمام نمو الحوار ، وما يلاحظ حول الحوار عند صاحب القصة « نور الدين بن بلقاسم » إنه لا يهدف الى

تقديم معارف عامة او قضايا نظرية تساهم في تشكيل الأحداث ، بقدر مايكشف بالدرجة الاولى عن رؤية : او بتعبير آخر عن « اطروحة » مؤدلجة بفكر ايديولوجي ، سنبين قسماته لاحقاً .

وهو حوار وظيفي ايضاً ــ كما هو عند حسن نضر ــ تكمن مهمته الاساسية في الادانة والتعرية ورفض حالة السكونية والثبات العربي .

ودخول البطلين الرئيسيين ــ صالح ، ابو الخير ــ الى حانة القرية لا يمكن اعتباره دخولاً عادياً لمجرد السكر وقتل الفراغ المر . إنه دخول مؤدلج تكمن مهمته بالدرجة الاولى في ادانة الحالة المتردية التي ازاحت العرب عن مساهماتهم في بناء الحضارة الانسانية .

يقول القاص : « يلحُّ علي خاطر : انحن العرب من جنس البشر أم من جنس الحمير ؟ » (٢٧) .

هذه الادانة تؤدي بالخطاب القصصي لأن يدخل دائرة « الاطروحة » ويمتح من مفاهيمها ، يقول القاص على لسان الشخصية التي تجيب عن الاسئلة الموجهه لها : « في كذب السياسة » (٢٨) .

وتأكيداً لهذه الرؤية الايديولوجية ذات الاطار المرجعي للسارد : والتي يريد القاص طرحها ، فإنَّ الشخصيات تتوجه جميعها وفق نسق فكري واحد ، يعمل بدوره على تشكيل حقل دلالي بخلفية مرجعية مخطط ومنسق لها .

إذ يحدد الابعاد والخلفيات التي تبرز رؤية الشخوص الرئيسية والثانوية ، فهي تتضافر جميعها للكشف عن البؤر القائمة في الحياة العربية ابتداء من الشخصيتين الرئيسيتين (صالح ــ ابو الخير) ــ الى الشخصيات الثانوية الاخرى ــ مجموعة الرجال ــ التي تلعب دور العامل المساعد :

والحوار الآتي يبرز مجمل قتامة الحياة العربية :

الرجل الاول : « ولكنهم يبدون بارعين في الخطابة » .

الرجل الثاني : « وبرغم ذلك فهم فاشلون في التطبيق » (٢٩) .

١٥ ــ الرجل الثالث : « إن ضياع فلسطين يلخص فشل الحكام »

الرجل الخامس : « إن العرب مغلوبون على امرهم ، وقد فرقهم ملوك الطوائف » .

الرجل السادس : « وسلك ملوك الطوائف في العرب سياسة جوع كلبك يتبعك »(٢٠) .

نلاحظ ان لغة الحوار جد مكثفة . فيأتي دائما على شكل جمل قصيرة . لا تتعدى الجملة الواحدة سبع كلمات . هذا اذا استثنينا خمسا من هذه الحوارات واطولها يتكون من (١٧) كلمة :

« كنت ارغب في ان اعطيك المدد من هذه القارورة . ولكنني لن افعل لانك تتهمني بالتقصير في الفهم »(٢١) .

ورغم أن شخصيات « نور الدين بن بلقاسم تتحرك من موقع الادانة والرفض والتعرية وفق رؤية مؤدلجة بمفاهيم مسبقة ، إلا انها شخصيات سلبية عاجزة عن تثوير الواقع وهدم بناه الفاسدة . واعادة صياغته بالمنظور الانساني الذي يحقق تطلعات الجماعة . فهي شخصيات مخمورة ، تتحرك في فضاء مغلق هو فضاء « الحانة » . هذا الفضاء بدوره شكل حوارا له خصوصيته ، التي ساهمت في جعل الخطاب القصصي سياسيا واجتماعيا يحيل الى الواقع المعيشي ويعريه ، ورغم ان الراوي يبدو غائبا او محايدا ـ كما يوهمنا بذلك ـ لكن حضوره يبرز بشكل جلي ـ في نفس الان ـ وذلك بوضعه الشخصية في حالة « سكر وعبث » وجعلها في مستوى « دون الوعي » نتيجة الحالة هذه . وبالتالي الايهام بعدم مسؤوليتها .

١٦ ـ تجاه ماترويه وتنطق به . ونظرا لكون الحوار وظيفيا . فإنه طغى على حركة السرد وقلص من امتدادها داخل الفضاء الكتابي للقصة « ٦ صفحات من القطع المتوسط من الصفحة ٨٥ حتى الصفحة ٩٠ » .

كما أن الفضاء المكاني « الحانة » شكل فضاء لغويا حميميا مساندا له ، وعموما في السرد القصصي او الروائي يبقى الحديث عن موضع ما او فضاء ما ، مرهونا بخلق وتشكيل ادوات لغوية تتجانس وطبيعة هذا الفضاء ومكوناته .

إن الفضاء الذي تتحرك به الشخوص وتعبر عن مكوناتها هو فضاء « الحانة » المغلق على بنيته كفضاء مكاني ، والمفتوح على فضاءات اخرى ، ولذا نلاحظ أن الفضاء اللغوي يأتي مشبعا بمفردات لها علاقة بشكل او بآخر بالفضاء المكاني ومكوناته ، وبعملية احصائية لهذه المفردات نجد انها « ٢٨ » كلمة ، لها دلالتها الخاصة التي ترتبط اولا واخيرا بالفضاء المكاني ، والجدول التالي يبين ذلك :

الكلمة	عـدد مرات استخدامها	الكلمة	عـدد مرات استخدامها
الكـاس	٧	يملأ	١
الخمـر	١	الشاربين	١
غارقـون	١	يعب	١
فمـه	٢	المـدد	١
الساقي	٢	قارورة	١
عبٌ	٢	قوارير	١
عبأ	٢	تـدور	٣
بنت الكرم	٢	صحون	١

١٧ ــ امام حالة سكر الشخصيات ــ التي هي حالة مقصودة ــ نلاحظ أن القاص من وجهة فنية وجمالية يلجأ الى مسرحة الفضاء المكاني ، فتدخل الشخوص في حوار مسرحي كوميدي ساخر ، وظاهرة السخرية « حين تندرج ... ضمن اطار واستراتيجية الاسلوب الفائقة كالتي يغدو فيها الامر مستحيلا بعدم الشك بأن المراد هو السخرية ، فانها تصبح حينئذ وسيلة فاعلية التأثير الحقيقة ، ويمكن لذلك أن يصبح اعظم استراتيجية للاقناع ، والسخرية شكل ملتبس ... لانها بالدرجة الاولى تذهب أبعد من اللغة »(٣٢) . على حد تعبير الروائي العالمي امبيرتوايكو .

هذه السخرية لعبت دورا اساسيا في تعرية وادانة نمطية الحياة العربية: اجتماعيا وسياسيا وثقافيا :

١ ــ على المستوى الاجتماعي : احساس الفرد بالاستلاب والغربة التي تتحكم في بنيته وهيكلية دوائره ، ومؤسساته ، فيبدو الانسان فيه مستلبا مقموعا بلا جذور ، والحوار الآتي يجسد هذه الغربة الوجدانية والنفسية بين الانسان والوطن :

ــ « ابو الخير : احس اننا بلا جذور !

صالح : اليس لك وطن تنبت فيه جذورك ؟.

ابو الخير : من لا حق له لا وطن له !

صالح : هذا صحيح ، والفقر في الوطن غربة »(٢٢) .

٢ ــ **على المستوى السياسي** : تتعمق الهوة بين المواطن العادي .

والسياسي المحترف الذي يعتبر بعض الادباء انه :

« الوجه الآخر للثوري المرتد الذي يسقط في وحل الجمود او التحريف ... ليصبح سيداً او عبداً للسلطة الزمنية التي تتمثل بالبنوك واجهزةالقمع البوليسي والبيروقراطية » .

إنه لص « الثورة وقاتلها » على حد تعبير عبد الوهاب البياتي(٢٤) . هذا السياسي الذي يصوره نور الدين بن بلقاسم في صورة المرتزق والوصولي الذي لا يفهم ابعد من انفه :

« اهل السياسة عندنا لايفهمون ابعد من أنوفهم »(٢٥) . ويمارس التضليل والزيف على الجماهير التي يغرقها بالخطب الرنانة الفارغة ، يقول القاص :

« ولكنهم يبدون بارعين في الخطابة »(٢٦) . وهو نفسه ــ اي السياسي المحترف ــ ساهم في ضياع القضية المحورية التي تبجح في الدفاع عنها منذ اكثر من ربع قرن :

« إن ضياع فلسطين يلخص فشل الحكام »(٢٧) .

٣ ــ **على المستوى الثقافي** : نلاحظ احيانا أن الفضاء اللغوي للقصة يمتح من فضاء اسطوري ميثولوجي يقول القاص : « الا تعلم ياغبي أن الارض ترتكز على قرن ثور »(٢٨) .

فإذا كانت الاسطورة في بنيتها ودلالتها تمثل حضوراً انسانياً دائماً عبر ثنائية الزمان والمكان ، وهي في العمل الادبي نوع من الرؤيا او رؤيا بحد ذاتها لانها تعبر عن اعمق مافي النفس الانسانية وخباياها ، وهي في العمل الفني اقتصاد في لغته ، وذلك بتركيز وتكثيف الدلالة ، بالاضافة الى ذلك ، فان « لديها القدرة على ترجمة احاسيس الماضي والحاضر في مزاج واحد »(٢٩) . ويبدو استخدامها هنا في هذه القصة استخداما لايخرج عن مجمل الادانات للواقع الاجتماعي بكافة ابعاده

والقاص هنا ـ عن طريق استنفار الرمز الاسطوري يلجأ الى تعرية بنية الدهنية العربية بفكرها الاسطوري والخرافي . هذه الدهنية الغارقة في خلفيات ثقافية خرافية منذ اقدم العصور .

من هنا نلاحظ تركيز القاص على مجمل الظواهر التي تكسر الشموخ الانساني العربي ، فالذات العربية غريبة في وطنها ، مستلبة من جراء انتهازية وزيف المواقف السياسية . غارقة في فضاء حانات المدن العربية .

يحدد القاص دلالة فضاء الحانة وعلاقته بالاستلاب الذي تعاني منه الشخوص بقوله : « بعد ان عب كلاهما من بنت الكرم عباً »(٤٠) .

وهذه الشخوص بالاضافة الى ظروف تغربها واستلابها فإن ثمة فكرا اسطوريا خرافيا يغلفها ويحدد توجهها .

مستوى الترميز : من بعض مايهدف اليه الفن ، والادب جزء رئيسي منه ، هو « ان يعقد الروابط بين المرئي واللامرئي »(٤١) .

وكثيرا ما يعمل الرمز اذا وظف بتقنياته الفنية والعالمية ، على **تجسيد** هذه الروابط داخل الخطاب الادبي . ومن ساحة هذا **التجسيد تبرز** اهمية هذا الرمز في كونه عاملا بنائيا مهما ، ومستوى اشاريا قادرا على اضاءة بنيات ومكونات اللامرئي العميقة ، واحضارها الى ساحة الوعي والمرئي .

والسؤال : كيف يستخدم القاص رموزه ؟

ان رموز القاص على درجة واضحة من الايحائية والقدرة على اخراج اللغة من مستواها العادي الى المستوى الفني ، فهي تتجاوز المعاني القريبة المألوفة الى معان عميقة ذات بعد اشاري ، وبالتالي هي فتح آفاق جديدة أمام النص الابداعي ، أو « فتح لبؤرة اشعاعات داخلية وخارجية فيه »(٤٢) .

يرد الرمز في القصة في التركيبين الآتيين :

١ ـ « يقولون أنها مدورة . لا ترتكز على شيء »(٤٣) .

٢ ـ « صه : ان النجوم قد اشرقت في الكأس »(٤٤) .

ثمة رمز غامض نسبيا في العبارة الاولى ، فعدم ارتكاز الارض كما تراها الشخصية ، يخرج بالعبارة لتأخذ اشارة معقدة . هل يمكن القول ان عدم

ارتكاز الارض العربية على شيء »، يعني غياب القيم الأصيلة في المجتمع من عدالة ومساواة ، او انه غياب القيم الاصيلة والانسانية في مجتمع مسحوق مستلب ، لا عدالة ولا مساواة فيه ، او انه غياب الالتزام الواعي ، أو تخلي الانسان المعاصر بفعل استلابه عن الدفاع عن قضاياه المصيرية والجوهرية ؟.

ماذا يعني أيضا ان تشع النجوم وتشرق داخل كأس الخمر ، وفي فضاء كفضاء الحانة ؟

هل ان حالة السكر التي اصابت الشخصيتين الرئيسيتين « صالح ـ أبو الخير » كانت بمثابة حالة كشف وتجل للحقيقة ، او لحظة تأمل في اشكالية الحياة العربية المعاصرة ، بظروف تعقيدها وقهرها للافراد ، وبالتالي آلت إلى ان تشرق نجوم الحقيقة معرية لنمطية هذه الحياة ، ام مجرد حالة هذيان عارضة بفعل تأثير الشراب ؟

لا ارى انها مجرد حالة هذيان وفقدان بصيرة ، بل يبدو من خلال تركيز الحكي والسرد على ان كأس الشراب هذه ماهي الا رحلة وعي وصفاء ذاكرة ، تعي هموم الوطن والمواطن ، والمفارقات الحادة التي تصبغ وجه الحياة العربية، كل ذلك تم وفق خطاب ساخر ومرمز ووظيفي في آن . ويبقى ان نقول ان الاجابة عن مجمل الاسئلة السابقة لاتدعي مشروعية موضوعيتها وجديتها ، لان الرموز في بنيتها العميقة تبقى معنى خفيا وعسيرا على الضبط والتحديد ، ومن الصعوبة فك استغلاقاتها ، وتبقى عملية التأويل والفهم مجرد رؤية محكومة بتوجهات عديدة تختلف من قارىء لآخر ، ومن ناقد الى آخر . وهنا لاندعي القدرة على ضبط هذه الرموز ، ولا القدرة على امتلاك الاجابة الموضوعية اذ لا تخرج هذه الدراسة عن اطار المحاولة والتقصي .

٣ ـ قريتنا والزمن الذي يمضي

يتحدد الفضاء الكتابي للقصة بتسع صفحات من القطع المتوسط ، اي انها اطول من القصتين السابقتين ، وما يميزها عن السابقتين خلوها من الحوار ، واعتمادها على حركات سردية وصفية متتابعة من اولها حتى نهايتها .

يقسم القاص قصته إلى ثلاثة مقاطع :

قريتنا والزمن الذي يمضي ــ عنوان القصة ــ

قريتنا والجراد الذي يؤكل ــ قريتنا والضباب الذي ينمو .

وتجدر الاشارة ــ في البداية ــ الى ان قصة « احمد ممو » نموذج خاص من الفن القصصي ، كونها تجعل القارىء في حيرة : وتضعه امام اشكالية الرمز المتداخل الغامض .

ويتضح انجاز القص الفني في استخدام هذه الرموز ، وذلك في تداخلهـا ونموها على مستويات عدة ، وتنوع دلالاتها بشكل مثير للانتباه . وهذا التداخل اضفى على القصة طاقة عالية من الايحاء ، فالقاص يطالب المتلقي ــ باعتباره مبدعاً آخر ــ ان يستنفر طاقاته الفكرية والثقافية ، حتى يمكنه ان يتذوق « لذة النص » ــ والعبارة بين قوسين لرولان بارت ــ وتشكيله ، وبالتالي ليكون في مستوى رؤية القاص حتى يتمكن من فك استغلاقات الرمز وايحائيته ، ويفهم طبيعة ومكونات رؤى المضمون القصصي وعلاقتها بالتشكيل الفني .

وإذا كانت رموز حسن نصر ــ في الاصرار ــ قريبة الدلالة ، فإنّ رموز ــ احمد ممو ــ تبدو متداخلة ومتشابكة ، وصعبة المنال . يصف القاص رجال قريته على هـذا النحو « مطاطئي الرؤوس ، معرضـين هاماتهـم لـسـحب الغبـــار » (٤٥) .

امام هذا الرجل الغريب والعملاق القادم من مناطق بعيـدة مصطحباً حضاراته وجراراته وتقنياته الحديثة . ويمكن القول إن هذا الرجل هو رمز للشركات الأجنبية المستغلة ــ بكسر الغين ــ إنه صورة للغزو الامبريالي الذي يأتي مدعياً المساعدة وتطوير المجتمع وتحضيره ــ وذلك بواسطة تكنولوجيته المتطورة التي يستقدمها معه ــ لكنه سرعان ما يتحول الى وباء يفترس خيرات الأرض وطاقاتها البشرية ، فبعد قدوم هذا الرجل ــ كما يصوره احمد ممو ــ لم يسلم منه رجل واحد او طفل واحد ، فلقد اصبح وبالاً على جسد الحياة ونظامها الكوني ، فالشمس رفضت ان تشرق كعادتها ، والنهارات وضياؤها بدات تسرع آفلة . يقول القاص : « واظلمت الدنيا قبـل الغروب » (٤٦) . هذه الشركات الامبريالية تغتصب افراح القرية ، ورجالها وتهمشهم ، وتسرق خير المحاصيل . فالجو تعكر وتلوث و « السحابة كانت تزداد كثافة واقتراباً من القرية » ، والضباب الذي يسد منافذ القرية سرعان ما يتحول الى سحب كثيفة ، كما يرى القاص .

من المتعارف عليه أن السحاب دليل خير وعطاء لانه يحمل امكانات المطر والخصب ، لكن المبنى الحكائي العام وتقنيات القصة ، ورؤية القاص الخاصة تجعل السحاب يأخذ منحى سلبياً ، إذ يصبح عامل هدم وتخريب ، لانـه يتحول الى جراد يقتلع بذور الخير والنماء من القرية ، وهذا التحول كتقنية فنيـةً جد طبيعي لان هذه التقنية سواء أكانت من الناحية الشكلية والفنية ، او الرؤيوية ، إنما يرتبط بشكل او بآخر برؤية وموقف الكاتب ، وقلما تكون هذه الرؤية معزولة عن السياق العام الذي تنمو فيه الحكاية ، وبمحاولة محايثة « الرجل العملاق » ودوره في القرية ، وبعض الرجال الذين ساعدوه واستبشروا بقدومه ، يمكن فهم طبيعة العلاقة بين البورجوازية العالمية القادمة من الغرب ، وبين البورجوازية المحلية ــ العربية ــ .

فإذا كانت البورجوازية الاوروبية قد احدثت ثورة في الفكر والعمل وطبيعة العلاقات الانتاجية ، وعملت على تطوير مجتمعاتها وتخليصها من مرحلة الاقطاعية الظلامية ، فإن بورجوازية العالم الثالث ــ والعالم العربي تحديداً منه ــ والذي يمثلها بعض رجال القصة الذين يصورهم أحمد ممو على شكل شخوص فاقدة لهويتها وكرامتها البشرية . هذه البورجوازية المحلية لم تكن يوماً مع تحديث مجتمعاتها وتنويرها وتخليصها من انظمة الاقطاع والملكيات . بل كانت حليفة للإقطاع من جهة ، وحليفة للامبريالية من جهة ثانية ، بالإضافة الى دورها اللا وطني هذا ، فإنها ساهمت بشكل او بآخر في مساندة خطاب الديكتاتورية العسكرية في العالم الثالث ورعايته واحتضانه . ومع ايماننا بعدم قدرة الخطاب الايديولوجي وعدم فعاليته في دراسة مكونات الخطاب الادبي القصصي دراسة داخلية قادرة على اضاءة كافة مكوناته الابداعية ، فإننا مضطرون احيانا لتلمس بعض جوانبه في العمل الأدبي ، لاننا كثيراً ما نجد صعوبة في الفصل بين خطاب « الاطروحة » الذي يشكل موقفا قبليا ، أو اطاراً مرجعياً يعتمد عليه القاص كبنية مرجعية تساهم في تشكيل بنى اخرى متعددة،وبين توجه الخطاب الادبي ذاتـه ، لأن كثيراً من النصوص القصصية لم تتخلص بعد من فعل الايديولوجيا وامتداداتها في شتى المجتمع العربي .

إننا مضطرون لاستخدام مصطلح الايديولوجيا والاطروحة لان بنية النص القصصي ــ هنا عند أحمد ممو ــ تمتح من دلالات هذين المصطلحين ، باعتبارهما يشكلان حقلين معرفيين مفروضين على بنية الحياة العربية . امام الحالة هذه يمكن اعتماد الرؤيـة الآتية :

« إنّ برجوازية العالم الثالث والتي تكونت ونمت تحت ظلال الامبريالية ودون أن تستطيع أن تكون ضدها ، وحتى دون أن تستطيع أن تكون ضد الاقطاع في مجتمعاتها ، احياناً تحولت الى مجرد برجوازية وسيطة اقتصادياً وثقافياً لا تريد والأصح انها لا تستطيع تحديث مجتمعاتها إلا الى الحد الذي يجعل هذه المجتمعات تستهلك فتات منتجات الامبريالية » (٤٧) . .

والسؤال الذي يطرح نفسه : هل يدين القاص ـ احمد ممو ـ النظام الاقتصادي السائد والتعامل مع الشركات الاجنبية المستغِلة ـ بكسر الغين ـ ؟

يبدو أن القاص يمحور كثيراً من فنيات الحكي القصصي ليبرز رؤيته الايديولوجية التي يلتزم بها برفض استغلال الشركات الاجنبية ـ الغربية ـ وزيف ادعاءاتها بتحديث المجتمعات النامية ، ويرى ان هذه التكنولوجيا المتطورة ـ إذا ما انحازت عن أهدافها كأداة لخدمة الانسانية ـ تساهم في تشيؤ الفرد واستلابه وتعمل على تقزيم شخصيات الأفراد في الدول النامية ، فبمجيء الرجل الذي يصبح عملاقاً : صار المحرك يدور ويستغل خيرات القرية ، حتى ان الشمس شحبت وجاء الجراد ونضبت مياه القرية ، واظلمت الدنيا قبل الغروب .

يقول القاص : « ولم يتوقف المحرك عن هديره إلا عندما شحبت اشعة الشمس ذات يوم » (٤٨) .

وليس غريباً ان يحلم الكثير من افراد المجتمع ـ مجتمع العالم الثالث ـ الذين يجهلون حقيقة هذه الشركات ، واستغلال راس المال في الدول الغربية الرأسمالية للإنسان وتحويله إلى صنم او سلعة ، ليس غريباً أن يحلموا بالثراء والبيوت الفاخرة ، والتطور الحضاري القادم مع هذه الشركات ، فيبيت كل منهم : « يحلم بمنزل مثل المنزل الكبير الذي يطل على القرية »(٤٩) . لكن الشباب ـ رمز الوعي في القرية ـ وعوا خطر هذه الشركات التي جلبت الجراد « وفي تلك الليلة اكتشفنا نحن الشباب انّ اكل الجراد لفترة طويلة يورث مغص الامعاء » (٥٠) .

اسئلة اخرى يمكن ان تطرح حين قراءة هذه القصة :

ما الدلالات العميقة التي يجسدها رمز « صاحب المنزل » والذي يطالب العمدة بأن يمده بقائمة تضم أفضل بحارة القرية ، وما معنى أن صاحب المنزل

بعرض العمل لجميع الشبان العاطلين عن العمل في القرية ، وما دلالة حوريات البحر العاريات ، ولماذا تأوي الى المنزل الكبير ؟ «٥١» .

هل تعني هذه الحوريات خيرات الامم المغلوبة على امرها ؟ .

إننا عندما نبحث في الأعمال الادبية « عن المعنى فاننا نضيف عليها صفة الرمز ولا نكتفي بالاحداث في نفسها وعندئذ فلا تقتصر الصيغة الرمزية على الصور وانما تشمل الأعمال كلها على أساس انها تعكس بطرقها السيميولوجية الخاصة البنية الثقافية العميقة »«٥٢» .

ودلالة الرموز في قصة ـ قريتنا والزمن الذي يمضي ـ هي جزء من بنية القاص ـ احمد ممو ـ الفكرية والثقافية .

ولا يمكن اعتبارها مجرد اشارات عرضية ، بل انها مستوى ايحائي لها وظيفتها الفنية والتعبيرية في التركيز على وعي مسبق ناتج عن بنية ثقافية لها خصوصيتها .

ويمكن القول مع احد النقاد ان الوعي هنا تجاوز « الجزئي الى الكلي والظاهر الى الخفي والوطن الى العالم الرحب » ، ولهذا كانت هذه الرموز « اشارات عديدة الى الاستعمار الاقتصادي الذي تسلطه بعض البلدان المصنعة مثل امريكا على بلدان العالم الثالث »«٥٣» .

ومن خلال تعامل القاص ـ أحمد ممو ـ مع فنيات الخطاب القصصي ، نلاحظ انه يستخدم الرمز استخداما ايحائيا يضع المتلقي في حالة تأمل وتفكير عميقة ، ويبعد ظاهرة التقريرية والمباشرة عن بنية الخطاب القصصي ، حينما يتعرض الى معالجة القضايا الفكرية والجوهرية التي يريد طرحها . ورغم ان رموز القاص رموز غامضة ، فانها من خلال المبنى الحكائي المتماسك للقصة تبقى علامة فنية بارزة ، وهـذه الرموز بتشعب ايحاءاتها التي شملت كافة الطبقات الاجتماعية التي عرضها القاص : الفلاحون ـ البرجوازية المحلية ـ البرجوازية العالمية ـ الجيل الجديد الذي وعى المأساة جاءت مشحونة بدلالات مختلفة وايحاءات شتى ، جعلت من المسافة بين القصة والمتلقي ، او بين الرسالة والمستقبل (المرسل اليه) فضاء نفسيا مشحونا بالاثارة والوهج .

ويتضح الانجاز الفني الآخر في القصة ، وذلك في تعامل القاص مع بنية الفضاء القصصي اللغوية ، فلغة الفضاء عند القاص ترفض كل الأقنعة التي

تزيف الواقع . ولذا فهو ينأى عن « الوظيفة التجميلية للادب » ، ويقدم الواقع بكل عريه وعفونته . والبنية اللغوية العامة في القصة محكومة بنمط خاص من مفردات تنوس بين الكآبة والسوداوية ، وفقدان الأمل . بحيث يبدو الجو خانقا ــ وهذا ما يحيلنا الى اجواء الروائي العالمي فرانز كافكا ــ هذا الجو يفرض حصاره على الشخوص القصصية التي تبدو مسـحوقة مغلوبة على امرها ، ينخر الرعب والفجيعة مفاصلها .

و« واذا كان الادب نظاما من الرموز له شفرته الخاصة ويشبه النظم الدالة الاخرى مثل اللغة المنطوقة والفنون والاساطير فانه يختلف عنها باعتماده على بنية اخرى هي اللغة . ولهذا فهو نظام دال من الدرجة الثانية ، اي انه نظام ايحائي »(٥٤) .

ونضيف قائلين : حينما يكون الادب نظاما ايحائيا ، لا بد من فضاء لغوي ببنية ايحائية تفعل بقدرة مؤثراتها الدلالية في كافة انساق هذا النظام .

واذا كان الادب نظاما دالا من الدرجة الثانية فاننا نرى ضرورة اعتبار اللغة بشفراتها وعلاماتها هي النظام الدال من الدرجة الأولى . وهذه العلامات والشفرات هي التي تشكل ما يسمى بالبنية العامة للفضاء اللغوي .

من هنا نتساءل : كيف يتعامل القاص ــ أحمد ممو ــ مع الفضاء اللغوي باعتباره نظاما دالا من الدرجة الأولى ــ كما قلنا ــ ؟ .

لقد وظفت بنية الفضاء اللغوي في القصة لتركز على استلاب الشخوص امام ما يكسر شموخهم ، فنجد ان هامات الحفارات المستوردة شامخة ، بينما هامات الرجال مخذولة ومكلسة بالغبار والتراب .

وطبيعة هذا الفضاء فرزت هذه العينة من المفردات التي يتكرر بعضها اكثر من مرة : « المظلمة ــ ترعبنا ــ نختبىء ــ الأتربة ــ الراكدة ــ الحفر ــ الزفرات ــ الذباب ــتجف ــ تفقد من خضرتها ــ تنشب ــ آسنة ــ الضباب ــ الجراد ــ الطحالب ــ السياج ــ الآسن ــ الدماء النازفة ــ سوداء ــ الاسفلت ــ الجروح الغائرة ــ الزفت » وغيرها من المفردات الاخرى(٥٥) .

وتنتهي القصة ــ قريتنا والزمن الذي يمضي ــ بهذه العبارة التي تجسد طبيعة هذا الفضاء ونموه :

« واضافت القرية الى مواسمها موسم الضباب وامتد الضباب تاريخا »(٥٦) .

وهنا تتجسد رؤية الراوي بنفي اي مؤشر ينبىء بقدوم بشائر المستقبل حاملا افراح الناس ــ سكان قريته المستلبة ــ ورغم هذه الرؤية المأساوية فان قصة ــ احمد ممو ــ على جانب كبير من الاصالة والصدق ، من حيث قدرتها على تعرية وكشف كل ما يعيق الانسان من رفع هامته في زمن الإذلال ، الذي كثيرا ما يتجسد وينمو في العالم الثالث . هذا العالم الذي بدأ يدرك بوعي مبدعيه مجمل الظروف التاريخية الظلامية التي فرضت عليه ؛ إذ بداوا في طرح بديل جديد يتخطى ويتجاوز الظلام والليل . وهاهو احد شعرائه ، الشاعر الافريقي كونتيه ــ يتفاءل مستبشرا :

« وإن كان الأمس كان الليل ، وغدا ، وغدا سوف يشرق النهار »

خاتمة :

تشترك القصص الثلاث في مبناها الحكائي العام ، وخاصة من خلال بنية فضائها اللغوي ، ومن خلال استخدام الرمز في مجمل قواسم مشتركة توحدها رؤى تكاد تكون متقاربة . ونلاحظ ان صوت السارد فيها يركز على ادانة كافة الممارسات الاستلابية التي تتعرض لها الحياة المعاصرة ، والكبوات التي تعيق الانسان العربي من تحقيق دوره الريادي في بناء الحضارة الانسانية .

وثمة قاسم مشترك آخر يبرز جليا في القصص ، إنه ادانة الوجه السياسي الذي تبدو به الحالة العربية الراهنة ؛ فحسن نصر يدين التراجع العربي ؛ والانهزامية التي اصبحت شعار المتسلقين على حساب مفاهيم النضال الثوري ونور الدين بن بلقاسم يعري كذب السياسة والحالة التي آلت اليها حياة العربي المعاصرة . واحمد ممو يفضح زيف الشركات الامبرياليةالتي تفرض هيمنتها على اقتصاد البلدان النامية . ومن هنا يبرز دور القصة القصيرة كفن جمالي وابداعي واصيل يواكب بقية الفنون الاخرى ، ويعمل معها على المساهمة في ادانة كل ما يؤخر مسيرة الانسانية نحو غد افضل .

هوامش الدراسة ومراجعها

(١) محمد الهادي العامري ، القصة التونسية القصيرة ، دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع، تونس ، الطبعة الاولى ، ١٩٨٠ ، ص ٢٢ .

(٢) د. احمد المديني ، اسئلة الابداع في الادب العربي المعاصر ، دار الطليعة ، بيروت ، الطبعة الاولى ، فبراير ، ١٩٨٥ ، ص ٥٠ .

(٣) منشورات مجلة قصص ، النادي الثقافي « ابو القاسم الشابي » ، تونس ، العدد ٦٨ افريل ١٩٨٥ .

(٤) مجلة قصص ، العدد ٦٥ جويليه ١٩٨٤ .

(٥) مجلة قصص ، العدد ٦٩ جويليه ١٩٨٥ .

(٦) قصص ، العدد ٦٨ ، ص ١٣ .

(٧) نفسه ، ص ١٢ .

(٨) نفسه ، ص ١٣ .

(٩) محمد عبد الرحمن يونس ، مجلة اليمن الجديد ، منشورات وزارة الثقافة اليمنية ، العدد ١٢ ، السنة السابعة عشرة ، ديسمبر ١٩٨٨ ، ص ٣٩ .

(١٠) قصص العدد ٦٨ ، ص ١٤ .

(١١) نفسه ، ص ١٤ .

(١٢) نفسه ، ص ١٤ .

(١٣) نفسه ، ص ١٥ .

(١٤) مجلة قصص ، العدد ٦٩ ، ص ٦٤ .

(١٥) ميخائيل باختين ، حول منهجية علم الادب ، ترجمة د. زهير الشليبية ، مجلة المعرفة ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، العدد ٢٨١ ، تموز ١٩٨٥ ، ص ١٠٢ .

(١٦) عن مقال اليطرس حلاق ، مجلة الكرمل ، قبرص ، العدد الرابع ، خريف ١٩٨١ ، ص ٦٦ .

(١٧) قصص ، العدد ٦٨ ، ص ١٦ .

(١٨) نفسه ، ص ١٥ .

(١٩) نفسه ، ص ١٥ .

(٢٠) نفسه ، ص ١٥ ــ ١٦ .

(٢١) مختارات من مواقف النفري ، اختارها يوسف اليوسف ، دار منارات للنشر ، عمّان ، الطبعة الاولى ، كانون اول ، ١٩٨١ ، ص ٦ .

(٢٢) بيار غيرو ، علم الدلالة ، Lasémantique ترجمة انطوان ابو زيد ، منشورات عويدات ، باريس ، الطبعة الاولى ، ١٩٨٦ ، ص ٢١ .

(٢٣) ادونيس ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الاولى ، ١٩٧٢ ص ٢٢٩ .

(٢٤) لوسيان غولدمان ، البنيوية التكوينية والنقد الادبي ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ، الطبعة الاولى ١٩٨٤ ، ص ٥٦ .

(٢٥) مجلة قصص ، العدد ٦٨ ، ص ١٦ .

(٢٦) مجلة قصص ، العدد ٦٩ ، ص ٦٥ .

(٢٧) مجلة قصص ، العدد ٦٥ ، ص ٨٥ .

(٢٨) نفسه ، ص ١٦ .

(٢٩) نفسه ، ص ٨٦ .

(٣٠) مجلة قصص ، العدد ٦٥ ، ص ٨٧ .

(٣١) نفسه ، ص ٨٩ .

(٣٢) مجلة الطليعة الادبية ، بغداد ، العدد التاسع والعاشر ، حوار أجراه : جان جاليروسييه وماريو فوسكو ، ترجمة احمد هاشم محمد عن الفرنسية ، ص ٢٨ .

(٣٣) مجلة قصص ، العدد ٦٥ ، ص ٩٠ .

(٣٤) ديوان عبد الوهاب البياتي ، المجلد الثاني ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الاولى ١٩٧٢ ص ٤٩ .

(٣٥) مجلة قصص ، العدد ٦٥ ، ص ٨٦ .

(٣٦) نفسه ، ص ٨٦ .

(٣٧) نفسه ، ص ٨٧ .

(٣٨) نفسه ، ص ٨٩ .

(٣٩) سعد عبد الوهاب ، الاسطورة والدراما ، المطبعة الفنية الحديثة ، القاهرة ، الطبعة الاولى ١٩٦٦ ، ص ٣ .

(٤٠) مجلة قصص ، العدد ٦٥ ، ص ٨٦ .

(٤١) هنري بير Henri Peyre الادب الرمزي ، ترجمة هنري زغيب ، منشورات عويدات ، باريس ، الطبعة الاولى ، ١٩٨١ ، ص ١٢ .

(٤٢) كمال ابو ديب ، مجلة فصول ، القاهرة ، العدد الثالث ، المجلد الرابع ، ابريل مايو ١٩٨٤ ، الجزء الاول ، ص ٥٦ .

(٤٣) قصص ، ص ٨٨ .

(٤٤) قصص ، ص ٨٩ .

(٤٥) مجلة قصص ، العدد ٦٩ ، ص ٥٢ .

(٤٦) نفسه ، ص ٥٦ .

(٤٧) محمد كامل الخطيب ، المغامرة المعقدة ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٦ ، ص ٧ .

(٤٨) قصص ، العدد ٦٩ ، ص ٥٦ .

(٤٩) نفسه ، ص ٥٩ .

(٥٠) نفسه ، ص ٥٩ .

(٥١) نفسه ، ص ٥٩ .

(٥٢) Pagnini. Marcelo, «Estructura Literariay metodo critico. trad. Madrid. 1975, p. 69.

النسخة الاسبانية .

نقلا عن كتاب نظرية البنائية في النقد الادبي . د. صلاح فضل ، منشورات دار الافاق الجديدة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، ص ٤٧ .

(٥٣) بوراوي عجينة ، مجلة الحياة الثقافية ، وزارة الشؤون الثقافية ، تونس ، العدد ٣٨ سنة ١٩٨٥ ، ص ٩٤ .

(٥٤) د. صلاح فضل ، البنائية في النقد الادبي ، مصدر مذكور ، ص ٤٦٨ ــ ٤٦٩ .

(٥٥) هذه عينة أخذناها من القصة واكتفينا بها ، على ان هناك عينة اخرى تتماثل معها ويركز الفضاء اللغوي على ابرازها بشكل واضح ومتكرر .

(٥٦) مجلة قصص ، العدد ٦٩ ، ص ٦١ .

الشكليون الروس

جان ايف ناديه
ترجمة د. قاسم المقداد

رغم غرابة الاقدار التي عرفتها هذه المدرسة إلا انها ربما تكون اكثر المدارس ابداعاً في القرن العشرين. فقد ولدت في اعقاب الحرب العالمية الاولى ، لكن سرعان ما قطعت دكتاتورية هتلر مسيرتها عام ١٩٣٠ ولم تعرف بشكل جيد ، ولم تاخذ قدرها من التقويم في اوروبا الغربية وفي الولايات المتحدة : الا بعد نشر مؤلفين هامين هما : الشكلية الروسية لفيكتور إيرليش (موتون ، ١٩٥٥) ونظرية الادب الذي يضم نصوصاً للشكليين الروس جمعه وترجمه وقدم له

(تزفيتان تودوروف) وصـدر عن دار سـوي عام ١٩٦٥ . وفي نفس الفترة ، قام (ليفي شتراوس) بعرض أعمال (بروب) و (جاكوبسون) كما قام نيكولا ريفيه Ruwet باول ترجمة لكتاب جاكوبسون : **دراسات في الالسنية العامة** الى اللغة الفرنسية عام ١٩٦٣ . وهكذا فقد شهدت الستينات بروز قارة كانت غارقة ، ونظراً لأهميتها القصوى ، فقد تأخر ظهورها بهذا الشكل ، ورافق اكتشافها احتضار فلسفة التاريخ مع العلم ، بانها تعتبر اساساً لنهضة النقد في القرن العشرين . وسنقوم بتحديد دراستها ضمن الفترة التي ظهرت فيها او بالاحرى سنعرض موضوعاتها الأساسية ، واوجهها الرئيسية التي تتيح لنا الترجمات المتفرقة معرفتها .

يروي جاكوبسون انه خلال شتاء ١٩١٤ــ١٩١٥، قام بعض الطلبة بتاسيس حلقة السنية في موسكو « هدفها تشجيع **الالسنية والأدب الصناعي** »* واستنادا الى البرنامج الأولي لهذه الحلقة فقد قامت بنشر اول كتاب جماعي حول نظرية اللغة الشعرية في بتروغراد عام ١٩١٦ . وفي بداية عام ١٩١٧ نشأت **جمعية دراسة اللغة الشعرية** Opoïaz حيث تعاونت مع تلك الحلقة . ولم يقتصر المنتمون الى هذه الجمعية على النقاد فحسب انما انضم اليها شعراء ايضاً مثل ماياكوفسكي وباسترناك ومندلتام . وبذلك التقى تلامذة بودوان دوكورتوناي القادمين من بتروغراد بالموسكوفيين . وقد امتد عمل هؤلاء ليطال معهد الدولة لتاريخ الفنون الذي اسسه لونا تشارسكي (١٨٧٥ — ١٩٣٣ حيث اصدر مجلة Poetica (١٩٢٦ ــ ١٩٢٩) . ومصطلح الشكلية اطلقه خصوم تلك المدرسة عام ١٩٢٤ حيث كرست مجلة الصحافة والثورة عدداً خاصاً حول الشكلية وباختين والمنهج الشكلي في الادب عام ١٩٢٨ . وكان معتنقو هذه المدرسة يتحدثون عن التحليل الصرفي (المورفولوجي) . منذ عام ١٩١٥ ــ ١٩١٦ كان هذا المصطلح يشكل نوعاً من رد الفعل على الذاتية

* اخذنا هذا المصطلح من كتاب السيد ريمون طحان والسيدة دنيز بيطار طحان : مصطلح الادب الانتقادي المعاصر (دار الكتاب اللبناني ــ بيروت ، ط٢ ١٩٨٤) . يقول فيه المؤلفان : « نستعمل الصنعة او الصناعة بمعناها المحايد ولا نحملها معنى الجنوح الى التكلف والتعمل وهنا ترادف عبارة Poetique بمعناها الحقيقي والمشتق من فعل يوناني يعني عمل وصنع وفعل » وقد ترجمها البعض بالشعرية وارتكبوا من الاخطاء ما ارتكبوا اذ لم يعودوا الى الاصل اليوناني ولم يرجعوا الى ارسطوطاليس . وقد تبنى فاليري المعنى الارسطوطاليسي واطلقه على الصنيع الادبي الذي تكون فيه اللغة المادة والوسيلة وبالتجاوز على الفنون الجملية التي لها خاماتها وتشكيلاتها الخاصة » ص ص ١٧٦ ــ ١٧٧

والرمزية كما عارض آنذاك النقد الواقعي والايديولوجي لمفكري القرن التاسع عشر الليبراليين . وكان أهم أعضاء المجموعة ايكنبوم (١٨٨٦ – ١٩٨٤) ، وتوماشفسكي (١٨٩٠ – ١٩٥٩) ، تينيانوف (١٨٩٤ – ١٩٤٣) جاكوبسون (١٨٩٥ – ١٩٨٣) ، شكلوفسكي (١٨٩٣ – ١٩٨٤) ، توما شفسكي (١٨٩٠ – ١٩٥٧) بعد ذلك تتابع حلقة براغ منذ ١٩٢٦ أعمال الشكلية الروسية . وفي عام ١٩٣٢ صدر عن اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفييتي قرار يقضي بحل كافة المجموعات الادبية ، بعد ذلك صدر قرار جدانوف عام ١٩٣٤ في وقت توقفت فيه كل عملية ابداع فنيـة .

نظرية المنهج الشكلي :

قام ايكنبوم عام ١٩٢٥ بوضع محصلة للسنوات ١٩١٦ وحتى عام ١٩٢٥ حول نظرية « المنهج الشكلي » وردت في كتاب نظرية الادب ص ٣١ – ٧٥ ؟ » ويؤكد على ان القضية الأساسية ليست قضية « المنهج » انما هي قضية الادب « باعتباره موضوعاً للدراسة » المبادىء المحسوسة توحي بالمبادىء النظرية ، والنظرية هي عبارة « عن فرضية عمل نفهم الوقائع بواسطتها ونحددها » انطلاقاً من المواصفات الداخلية للأدوات الأدبية » وهي في هذا تقطع علاقاتها مع علم الجمال وعلم ما هو جميل ومع الفلسفة والتفسيرات النفسية والجمالية للأعمال الادبية في الوقت الذي يستقل فيه الشعر المستقبلي Futuriste عن الرمزية . وقد أصابت هذه التغيرات الرسم والموسيقا والباليه . وفي هذا كتب جاكوبسون عام ١٩٢١ في مقالته . (الشعر الروسي الحديث ، براغ) يقول « إن موضوع علم الادب ليس الادب انما ادبيته Litterarité اي تلك العناصر التي تجعل من عمل ادبي ما عملا أدبياً . بذلك ينقطع الشكليون الروس (مع احتمال العودة الى هذا الموضوع فيما بعد) عن التاريخ ويوجهون دراساتهم نحو علم اللغة (الالسنية) باعتباره علماً يهتم بصناعة الأدب Poetique ويقابل اللغة الشعرية بلغة الحياة اليومية . وفي موضوع صناعة الادب يؤكد بريك Brik (« تكرار الاصوات » ، ١٩١٧ على ان الاصوات لا تقـوم باكمال الصـور بشـكل رخيـم Euphonique (هذه الصورة وحدها قد تشكل الشعر) انما تنشأ عن قصد شعري مستقل وتكرارها يتضمن دلالتها . وفي عام ١٩١٤ كتب شكلوفسكي الذي وجه دراساته حول النثر « بان الاحساس بالشكل هو مبدأ الادراك الجمالي

« والشكل هو عبارة عن تمامية Integrité ملموسة ذات مضمون ، خاص » تقوم بتوجيه احساسنا الذي ينبغي عليه أن يطول ليتسنى له التقاط اثر الفن » ويفهم الفن على انه وسيلة لتحطيم الآلية الادراكية » .

تتصف المرحلة الاولى للشكلية اذاً باكتساب بعض المبادىء التي منها تمييز نوعين من اللغة : **اللغة الشعرية واللغة اليومية** .

المرحلة الثانية تتجه الى دراسة القضايا المحسوسة بدقة . دراسة اصوات الشعر تؤدي الى وسائل التاليف او التكوين (شكلوفسكي) . فلم يعد موضوع العمل الادبي هو الموضوع الرئيسي انما يعتبر احد العناصر المكونة له . ويمكننا الاحساس بالشكل من خلال علاقته بالاشكال الاخرى ومن خلال صفاته الديناميكية والتطورية . ليس الامر اذاً مجرد (شكلنة) جامدة في نماذج وتصنيفات معينة . ويمكننا التمييز بين وسائل البناء او الصانع (التوازي ، الادخال ، القصص ، التعداد الخ) وبين « المادة » Materiaux او « الحدث » Fable (كالبواعث Motifs والافكار والشخوص) . لقد اتاحت هذه المبادىء (النظرية امكانية قراءة وفهم الصنائع) الاعمال (التي ظلت متجاهلة حتى آنذاك .

نقد اعتبر كتاب **تريسترام شاندي** Tristram Chandy كصنيع (عمل) معاصر « بفضل » المصلحة العامة التي يقتضيها البناء ، فهو لم يكن يعتبر قبل ذلك سوى ثرثرة او خلجات عاطفية » . وبفضل **شكلوفسكي** خرجت دراسة النثر من « النقطة الميتة » في الوقت الذي كانت تتقدم فيه الابحاث حول الشعر . فقد كانت قضية « بيت الشعر قضية غامضة بسبب غياب النظرية . وقد حاول الشكليون ربط مختلف المستويات ببعضها البعض (كالايقاع والتركيب ، على سبيل المثال) – كما فعل جاكوبسون عام ١٩٢٣ في مقالته **حول الشعر التشيكي** ، اذ ميز بين اللغة الانفعالية واللغة الشعرية ، وعارض في هذا غرامون Grammont . وفي عام ١٩٢٤ نشر توماشفسكي كتابه نظم الشعر الروسي . وفي نفس الفترة اشار ايكنبوم الى ان الكلمة اذا دخلت في الحديث (الخطاب) الشعري فان معناها يتغير والى ان علم الدلالة الشعري ينتهك حرمة التداعيات الكلامية المعتادة .

واخيرا تطرق إيكنبوم الى موضوع التطور الادبي (الذي سيتناوله تينيانوف فيما بعد) . لقد كان التاريخ الادبي حتى ذلك الوقت يقوم بدراسة

النسيـر ونفسيـة كبار الكتاب بشكل معزول وأضاف اليها مراسيم Etiquettes كبرى ومفاهيم عامة غير مفهومة مثل مفهومي الواقعية والرومانتكية . لقد فهم ايكنبوم التطـور على انه تجديد مستمر في الوقت الذي لم يكن فيه الادب موجودا باعتباره أدبا . لكن حينما رفض نقاد الادب ومعهم الرمزيون ، في نهاية القرن التاسع عشر هـذه التاريخانية(*) واستعاضوا عنهـا بالدراسـات الانطباعية ودراسات اللوحات ((حيث كان هذا الوصف فنا أدبيا في القرن السابع عشر)) ، فقد قابل الشكليون فكرة التطور الادبي والادب بحد ذاته ، ((بالدراسـات الانطباعية)) ، اما دراسة اللوحات فقد قابلوها بفكرة اعتبـار الصنيع (العمل) الادبي ، مجرد حدث تاريخي يتميز عن التفكير الحر وعن الاذواق المختلفة. إن تتابع الاحداث الادبية هو صراع (تينيانوف، دستويفسكي وغوغول، عام ١٩٢١) وجدلية اشكال ستنقطع عن المجموعات الثقافية الاخرى، وإن قام ايكنبوم بدراسة التاريخ فذلك لانه يقدم لنا ما يعجز عن تقديمـه الوقت الراهن (استكمال الاداة) ؛ والاعمال التي ظهرت بين عامي ١٩٢٢ و ١٩٢٦ توضح جليا هذه النظريات . نظراً لاهتمام ايكنبوم باعطاء محصلة ((لتطور المنهج الشكلي)) فقد اشار الى المراحل الاساسية لهذا المنهج :

- بنتيجة المقابلة ((الاولية والموجزة)) بين اللغـة الشعرية واللغـة اليومية ، فقد نشأ توجه نحو التمييز بين وظائف اللغة اليومية كما تم رسم حدود اللغة الشعرية واللغـة الانفعالية . وهكذا انبثقت ضرورة ظهور البلاغة الى جانب [اللغة] الشعرية .
- تم الانتقال من مفهوم الشكل الى الوسائل ومن ثم الى الوظيفة .
- بنتيجة مقابلة الايقاع بالبحر الشعري تم الوصول الى اعتبار الشعر شكلا خاصـا من اشكال الحديث (الخطـاب) ؛ شكلا لـه سماته اللغوية الخاصة .

- وانطلاقـاً من شكل الحـدث Sujet باعتباره بناء Construction اعتبرت الأداة بمثابة تعليل Motivation ، وهو عنصر يرتبط بالبناء.

(*) تعني التاريخانية Historicisme (فلسفيا) دراسة الموضوعات والاحداث في علاقاتها مع الشروط او الظروف التاريخية ـ تطور الحقائق مع تطور التاريخ .

[المترجم]

ـ ان تحليل طريقة التعبير (الوسيلة) استناداً الى ادوات مختلفة ومتميزة بحسب صيغها ، ادى الى تطور الاشكال والى طرح موضوع التاريخ الادبي للمناقشة .

ويختتم ايكنبوم خلاصته بالاشارة الى ان النظرية الشكلية هي في حالة تطور مستمر لان « النظرية والتاريخ هما شيء واحد » . وانطلاقاً من دراسات مفصلة قام بها عدد من افراد المجموعة [مجموعة الشكليين] سنقوم بدراسة هذا التطور . فضلا عن ذلك ، اعطى ايكنبوم نفسه مثالا رائعاً حول تجدد النقد في معرض تحليله « لمعطف غوغول » (نظرية الادب ، ص ٢١٢ ــ ٢٢٣) حيث لم يعد المعطف نصاً واقعياً او عاطفياً او انسانياً انما صار مدعاة للسخرية والضحك .

تحليـــل النثر ــ توماشفسكي :

هناك مؤلفـان قدمـا عناصر اساسية لموضوع تحليـل القصة هما : توماشفسكي وشكلوفسكي :

قام الاول، عبر نص يعود الى عام ١٩٢٥ ماخوذ عن كتابه (نظرية الادب) (لينينغراد ، ١٩٢٥ ، وهو مقطع مترجم في كتاب « نظرية الادب ، سوي » ١٩٦٣ ، ص ٢٦٣ ــ ٣٠٧) بمعالجـة اختيار الموضوع والعـلاقات القائمة بين الحدث Fable والتعليل Motivation ، شكل الحدث Sujet والبطل وحياة وسائل التعبير واخيراً الانواع الادبية .

تعتبر الفكرة او الموضوع Théme هو الذي يربط الجمل الخاصة ضمن بناء متين سواء كان في التصنيع (العمل) بمجمله او في احد اجزائه « تتكون وحدة العمل حينما يكون مبنياً انطلاقاً من موضوع وحيد ينكشف في صلب ذلك العمل ؛ واهم لحظتين من لحظات السيرورة الادبية هما اختيار الموضوع

(*) ترجمنا « بناء الحدث او شكل الحدث » في مقابل Sujet وقد يفاجا البعض بهذه الترجمة . لكن التعريف الذي يعطيه توما شفسكي لـ Sujet هو : الشكل الذي يصل به الحدث Fable الى القارىء . كما ترجمنا Fable بـ الحدث تبعا لتوماشفسكي ايضا حيث يقول ان الـ Fable هي « ما يحدث فعلا » انظر نظرية الادب ، سوي : ص ٢٦٨ . [المترجم]

وبالتالي انجازه . فالاول يرتبط ارتباطاً وثيقاً « بالحفاوة التي سيلقاها لدى القارىء » لان صورة القارىء « تكون حاضرة باستمرار في وعي الكاتب حتى لو كانت تلك الصورة مجردة » . ونسوق على ذلك مثال التوجه الى القارىء في احدى آخر فقرات Eugène Oneguine* .

لذا « ينبغي على العمل ان يكون مثيراً للاهتمام » لان بعض القراء يولون اهتمامهم للمهنة ، وآخرين يكون همهم التسلية وغيرهم يهتم بالقضايا الثقافية الراهنة . ومن هنا يمكننا تفسير سبب الحفاوة التي لقيها تورغينييف، يعود الى القضايا الاجتماعية التي اثارها وليس الى فن الكاتب بحد ذاته او الحفاوة التي لقيتها الأعمال التي عالجت موضوع الثورة (إهرنبرغ أو ماياكوفسكي) ، لكن الاعمال التي تهتم بالواقع الراهن « لا تحيا بعد انقضاء هذه الغاية او الاهمية التي اثارتها » « بينما تبقى الموضوعات الشاملة كموضوعي الحب والموت متساوية طيلة التاريخ . والحقيقة ان الرواية التاريخية او القصة الطوباوية يمكن ان تظلا حاضرتين أيضاً . ونضيف الى هذا اخيرا موضوع « الاهتمام » حيث يتجلى تعاطف او نفور المؤلف عبر الابطال . تبعاً لايجابيتهم او سلبيتهم ، اذ يقوم هؤلاء الابطال بتوجيه تعاطف وانفعالات القارىء .

ثم ينتقل توماشفسكي من الموضوع الى العلاقة بين الحدث وبين الشكل الذي يصل به الحدث الى القارىء Sujet . حيث يتشكل الموضوع « من عناصر موضوعاتية صغيرة » مرتبة تبعاً لنمطين اساسيين : فهي اما ان تتبع مبدأ السببية ونظام التدرج الزمني او انها تخلو من تلك السببية ومن الاعتبارات الزمنية . اما الفئة الاولى فتتضمن الصنائع او الاعمال التي تتضمن شكل الحدث (كالقصص القصيرة والروايات والملاحم) اما الثانية فهي تلك التي تخلو من ذلك الشكل (كالشعر وقصص الأسفار) . وعلى هذا فالحدث يقتضي وجود مؤشر Indice زمني او سببي إذ ان « الرابط الزمني يكتسب اهميته من القوة التي يتمتع بها الرابط السببي » وهنا نسمي الحدث « مجموعة الأحداث التي تصلنا عبر العمل » ويمكن اختصارها وفقاً للترتيب الزمني والسببي للأحداث بمعزل عن ترتيبها عبر العمل » وهنا نشهد ولادة القصة Histoire والخطاب Discours والتخييل Fiction والسرد

(*) عنوان القصيدة لبوشكين . [المترجم]

Narration . وهذا التمييز هو الذي سيكون مصدر صناعة القصة (المسرود) طيلة القرن . Poetique du recit

اما الموضوع فهو مفهوم موجز يمكننا من تحليـل العمل (الصنيع) . ونسمي الموضوع الذي لا يقبل التجزيء الى وحدات اصغر منه بالباعث Motif وعلى هذا فان مجموعة من البواعث المركبة مع بعضها بعضاً تشكل الدعامـة الموضوعاتية للعمل . اما الحدث Fable فهو عبارة عن مجموعـة البواعث المعتبرة « في تعاقبها الزمني وعلاقتها مع بعضها كعلة ومعلول » اما شكل الحدث فهو عبارة عن مجموع البواعث بحسب ظهورها في العمل (الصنيع) وعلى هذا فمجموعها يشكل بناء فنياً متكاملا . ولا يمكننا حذف البواعث المتشاركة دون أن يؤدي ذلك الى تدمير النظام الزمني أو السببي . امـا البواعث الحرة فيمكن حذفها من ذلك العرض ، لكنها تبقى مرتبطة بشكل الحدث Sujet لأنها « ترسم حدود بناء العمل ، تبعاً للتقاليد الأدبية التي تفترض وجود » مقدمة ، إبطاء ، سرد ، سرد موضع (مدموج) . والعلاقات المتبادلة بين الشخوص تشكل الحالة Situation التي يريد الأبطال تعديلها كلّ على طريقته . ونسمي البواعث التي تقوم بتغيير الحالة بالبواعث الديناميكية اما الأخرى فندعوها بالسكونية . وتقع البواعث الديناميكية في قلب الحدث اما السكونية فمكانها يقع في شكل ذلك الحدث . وعلى هـذا يمكننا توزيـع البواعث بحسب درجة اهميتها . وما تطور الحدث إلاّ العبور من حالة الى أخرى » . ونسمي تطور الفعل Action ومجموع البواعث التي تميز ذلـك الفعل **بالحبكة** التي يفضي تطورها الى نهاية الصراع اي الى « خلق صراعات جديدة » . أما العقدة فتشكل مجموع البواعث التي تنتهك حرمة الحالـة الابتدائية . وتصبح الحبكة عبارة عن تلك التغيرات التي تدخلها تلك البواعث . او الطوارىء التي تستتبعها قاعدة التوتر المتزايد . وهنالك عدة مراحل للوصـول من الحدث الى شكل الحدث [الطريقة التي يصل بها الحدث الى القارىء] . وهكذا فإنّ « الحالة الابتدائية تقتضي وجود مقدمة سردية » ، لكنّ السرد لا يبدأ بالضرورة بالعرض ، كما انّ بداية السرد لا يتواجد في العرض ، مثلما لا تتصادف النهاية بالضرورة مع الخاتمة .

ويكتشف هنا توماشفسكي خطي السـرد (شكل الحـدث) والفعـل

(الحدث) . وفي هذا يعدد عدة طرق منها : التأخير ، الإضافة : التهميش ، التكرار ، القلب الزمني في السـرد . كما يميز بين التـذكير Vorgeschichte وهو العرض المتأخر لما جرى مسبقاً ، والتقديم Machgeschicht اي سـرد ما سيجري لاحقاً . حيث يرتبط دور القاص بهذه الطرائق سواء كان القاص ذاتياً أم موضوعياً . فهو إما أن يقوم بالفعل حقيقة Agent او شاهداً عليه أو يكون طرفاً ثالثاً اعلم عن طريق الآخرين . ومـن هنا وجود خطين أساسيين من انماط القصة : **القصة الموضوعية و القصـة الذاتيـة** . هذا بالاضافة الى وجود نظم اخرى مختلطة (كون البطل احياناً يشكل الخيط الرئيسي للقصة يكفي لتحديد مجمل بناء العمل) . ونظراً للانتباه الشديد الذي يوليه الناقد الى زمن ومكان السـرد ، فإنه يقابل « زمن الحدث » بـ « زمن السرد » (الزمن اللازم لقراءة العمل) . الزمن الاول يعطينا تاريخ الفعل بشكل مطلق (الثامن من كانون الثاني عام ١٩١٨) أو بشكل نسبي (بعد عامين) ، كما يحدد الفترة الزمنية التي تحتلها الأحداث ويعطي الانطباع بالديمومة (بالمـدة) Durée . ينبغي ان يكون لنظام البواعث Motifs (*) المجتمعة في السرد «وحدة جمالية» معينة . ويقوم التعليل بتبرير إدراج كل باعث او مجموعة البواعث وقد يكون هذا التعليل متعلقاً بالإنشـاء Composition . البواعث تتطابق مع الفعـل Action ومع الطبائـع Caractères لأن التعليلات الخاطئة تحول الانتباه . في الرواية البوليسية يمكن ان يكون التعليل **واقعياً** : حيث هو الشعور بالممكن (المعقول) . وبالثقة السـاذجة أو بالوهم الواقعي (على الرغم من معرفة القارىء بالطابع الإبداعي للعمل إلا انه يطلب نوعاً من الارتباط بالواقع) . إنّ إدخال البواعث بموجب التقليد الأدبي يمنعنا من إدراك لا معقوليتها (موضوع الأوبرا ، والقرابة المعترف بها) [ومع ذلك] فإن المدارس الحديثة تحافظ على التعليل الواقعي) . أمّا بالنسبة للخرافة فيمكن فهمها تبعاً للتعليل الواقعي او تبعاً لأية معايير اخرى ، وينطبق التعليل الواقعي ايضاً على إدخال الادوات غير الادبية (كالأحداث والشخوص التاريخية) في العمل . وبالمقابل فإن الطابع

---

* Motif او الباعث : الحادثة او السبب الذي يثير الكاتب لبناء قصته ، صورة معينـة وصفاً معين لمكان ما ... الخ . ومجموع هذه المسببات يشكل بناء القصة Nouvelle أو بمعنى آخر الباعث هو نواة القصة او الرواية التي تقوم عليه .

انظر : نظرية الادب ، ص ١٧١ – ١٧٥ . [المترجم]

الادبي للعمل (الصنيع) يتعزز باللجوء الى تعرية الطريقة Procedé كالنقـل Pastiche والمسرح في المسـرح .

أما النموذج الثالث من نماذج التعليل فهو النموذج الجمالي Esthétique وهو يتعلق ببناء القصة وتتيح لنا طريقة التفريد Singularisation على انه قصـة قصيـرة Nouvele (Swift) .

« يلعب **البطل** دور السلك الناقل » ويقوم بتصنيف البواعث الخاصـة ويكون عمادها ويتمتع بخصائص نستطيع التعرف إليه من خلالها ، فهو « نظام البواعث الذي يرتبط به ارتباطاً وثيقاً » . فقد يكون البطل مجرد اسم . وفي البناءات الاكثر تعقيداً تنشأ افعال البطل عن نوع « من الوحدة النفسية » ؛ وقد يكون تحديد الطابع Caracterisation تحديداً مباشراً إذا قام المؤلف أو الشخصية نفسها بوصفه ، وغير مباشـر إذا كان ناشئاً عن سلوك الفـرد وافعاله . وقد يكون مظهره خداعاً وطابعه ثابتاً او متغيراً . لكن عملية تحديد طابع الاطفال لا تكفي إذ ينبغي أن تظهر على وجوههم مسحة انفعالية » تثير تعاطف او نفور القارىء . وتظهر على البطل الرئيسي مسحة انفعالية تجعل القارىء يتابعه باكبر قدر من الاهتمام . وفي الحدث Fable لا يكون البطـل ضرورياً لكنه حينما يكون داخل « شكل الحدث » فإنه يشكل وسيلة لتتابـع البواعـث .

بعد أن وضع توماشفسكي كشفاً « بطرائق شكل الحدث » يعود ليتساءل عن حياة تلك الطرائق . حيث تتميز كل فترة ادبية وكل مدرسة بنظام خاص من الطرائق التي « تمثل اسلوب النوع أو التيار الادبي » . ويمكننا تمييز طرائق مقبولة (قواعد التراجيديا في القرن السابع عشر) واخرى حرة يمكن ادراكها بسبب قدمها او جدتها ؛ وطرائق لا يمكن ادراكها : نجد ان كتاب القرن التاسع عشر يخفون الطرائق ، ومنهم من يشير الى هذا الامر مثل بوشكين والمستقبليين Futuristes . لكن حينما تصبح الطريقة ميكانيكية فانها تفقد وظيفتها وتموت .

النوع الادبي هـو نظـام مـن الطرائـق المجتمعـة في موضوع مسـيطر Dominant . والأنواع تعيش وتتطور ثم تؤول الى الانحلال ، وقد استبدلت الانواع الرفيعة بانواع اخرى سـوقية أو ان الطرائق المبتذلة تغزو الانـواع الرفيعة واكتسبت بذلك وظيفة هزلية . وحينما يصبح تصنيف الانـواع

تصنيفا براغماتيا ومفيداً وصالحاً من الناحية التاريخية خلال زمن معين ، عند ذلك يمكننا توزيع الادوات في اطر محددة : « وتتوزع الاعمال في رتب واسعة تتوزع بدورها في انواع واجناس . وفي هذا المنحى . إذا نزلنا ، سلم الانواع نصل الى الرتب المجردة الى التمييز التاريخي المحسوس (شعر بايرون ، قصص تشيكوف ، روايات بلزاك ، الشعر الروماني : الشعر البروليتاري) بل يمكننا الوصول الى الاعمال الخاصة ايضاً .

تينيانوف وتحليل الشعر :

مثلما كتب شكلوفسكي الرواية فقد عمل تينيانوف في هذا الميدان من خلال دراساته حول (رواية المغضوب عليه ١٩٢٥ ، موت وزير منتخب ١٩٢٧ ، ورواية الملازم كيجيه ١٩٢٧) كما كتب مقالات في السينما جمعت في كتاب واحد عام ١٩٢٧ ، والف كتاباً ــ لم يكتمل ــ عن بوشكين ١٩٣٥ ــ ١٩٤٣) . وهنا سنتوقف عند دراسته حول قضية اللغة في الشعر ، ١٩٢٤ ، والمترجمة الى الفرنسية عام ١٩٧٧ بعنوان « الشعر في حد ذاته » ، وذلك لارتباطها بتحليل النثر الذي مارسه شكلوفسكي .

إن المفهوم المادي للشعر يتعارض مع مفهوم النثر ، حيث يتميز الشعر بلغة PRI خاصة ترتبط به ارتباطا وثيقا في الوقت الذي كانت فيه الدراسات التقليدية تفصل بين قضية اللغة والاسلوب في الشعر عن مثيلها في النثر «الشعر هو بناء تكون عناصره كافة على علاقة مشتركة مع بعضها بعضا » . كما ينبغي دراسة عناصر الاسلوب : المعمول بها حتى الان ؛ كل على حدة « والقضية الرئيسية تبقى « قضية التغيرات النوعية التي تصيب دلالة ومعنى الكلمات تبعا لبناء الشعر نفسه » . والاهمية التي اعطاها تينيانوف للبناء [الشعري] تلتقي مع هموم الجميع حول كون الفن هو ايضا حياة ولا ضرورة للبحث عن فوائده « لاننا لا نبحث عن فائدة الحياة [. .] وحينما يتسرب اليومي الى الادب ، فانه يتحول نفسه الى ادب ، وعلينا أن نقيمه على انه واقعة ادبية » .

ومبدأ البناء الشعري ليس مبدأ سكونيا ، والمثال على ذلك تلك الديناميكية التي تميز حركة الابطال في اية رواية . وبدل ان يقوم وعينا بادراك هذا الفضاء بشكل ديناميكي ــ وهو ما يجب أن يكون ــ فانه يدرك اشكال هذا الفضاء بشكل سكوني . ومن هنا لاتكون وحدة العمل كلا متناظرا ومغلقا انما

هي عبارة عن شمولية ديناميكية متطورة » . والعناصر ليست مرتبطة مع بعضها او مندمجة في المستوى الاعلى بشكل ديناميكي . فالتكرار هو حركة ومن هنا نفهم الديناميكية على انها تشويه « لكافة العوامل وربطها بعامل واحد يقوم بدور الباني » . إن التاريخ الادبي نفسه ، مثله مثل تاريخ الاشكال يعود ليصبح ديناميكيا : « ديناميك الشكل هو انقطاع مستمر للآلية . انه دفع العامل الباني الى الامام وتشويه للعوامل الملحقة » .

لكي يدرس الشعر ، اعتبر تينيانوف الايقاع اولا ثم انتقل الى الدور الذي لمعنى الكلمة . فالايقاع هو نظام من العمل المتبادل المعقد ، وهو صراع بين العوامل وتطور جدلي ، ويمكن تعريف بيت الشعر على انه محض لعبة رنانة أو سمعية . فبدل ان يتسم المقطع الشعري بوجود عدد من الاصوات Sons والمقاطع اللفظية Syllabes والابيات ، يمكن ان يكون على شكل نقاط او ابيات ناقصة (كما هو الحال عند بوشكين) ، وعندها يكون معادلا للنص . اذا ، فالرمز له دور في بيت الشعر » . والشعر هو عدم تحقق المشروع الادبي الديناميكي المطبق على الوحدات العروضية Mètriqves ، ونلاحظ كذلك وجود بعض الظواهر المتكافئة الاخرى مثل القافية والقافية المصطنعة . وبما أن القافية تشكل عنصرا ايقاعيا فانها تمر بلحظة تقدمية واخرى تراجعية . ومثلما يساهم البحر الشعري في نفس النظام ، فان للنثر الحر والنثر الموقع دورهما ايضا وذلك بفضل التكافؤات . اما بالنسبة للكلمة فينبغي تقسيمها الى « عناصر كلامية اكثر دقة » . والايقاع هو عبارة عن تحريك للمواد الخطابية التي لها نفس الاهمية في النثر كما في الشعر : « كل ثورة نثرية تولد فينا الاحساس بانها ثورة صوتية ايضا » (كما هي الحال عند فلوبير وتوزغينييف) ففي الشعر يكون كل شيء مبنيا بناء تاما اما العنصر المدلول فيحتل مكانة ثانوية مشوهة ، وفي النثر يندمج الايقاع في الاتجاه الدلالي للخطاب ، حيث يقوم بالتدليل على وحدات المعنى وبتعزيزها ، وهي الواحدات المكرسة للاتصال (سواء أكان هذا الاتصال سلبيا او ايجابيا) . واذا ادخلنا عنصرا نثريا في منظومة شعرية فانه يبرز مشوها . ويحدث نفس التغيير اذا انتقلنا من النثر الى الشعر لان للشعر نظام ايقاعي يختلف عن نظام النثر .

وعلى ذلك ، كيف يكون الامر اذا بالنسبة لمعاني الكلمات ؟ هل الشعر يشوه المعنى ؟ وماهو الفرق بين كلمات الشعر وكلمات النثر ؟ . الحقيقة ان

لا وجود للكلمة خارج الجملة اي خارج « الوسط اللغوي » : ان الكلمة حرباة. وليس هناك معجم شعري انما يمكن ايجاد مثل هذا المعجم لكننا نكون قد وقفنا ضد التقاليد . ما يهمنا في الامر هو وجود المتتالية ، الايقاع الذي انتزعت الكلمة منها او منه ، وليس وظيفة الاتصال ، لان الكلمة تبرز من خلال اهميتها الايقاعية . وضمن هذا المفهوم المتعلق بالشمولية التي تسبق الاجزاء وتتفوق عليها ، وبالشكل المنظم ، فان تينيانوف يستند الى المختصين في علم المعاني ابان القرن التاسع عشر (مثل روز نشتلين Rosenstein والى فلاسفة مثل ووندت Wundt اذا فان القيمة الدلالية للكلمة هي من اهم المبادىء التي ينبغي علينا اخذها بعين الاعتبار ، لان هذه القيمة ترتبط بقيمتها في بيت الشعر (القصيدة) ولا مجال للتطرق الى المشاعر او الى الحالات النفسية : والاهم من ذلك كله هو « نظام وطابع النشاط الخطابي » . إن قراء القصائد الطليعية (الرمزية والمستقبلية) والمهتمين بالدلالة الظاهرية ، قد فاتتهم فرصة التعرف الى اهمية الكلمات الموجودة بفصل « سماتها المتموجة » الناجمة عن ← منظومة العلاقة التي انتزعت الكلمات منها ، اي من الكلمات التي تجاورها . اما في المعجم ← فلا يبقى للكلمة الشعرية سوى « فضلة من الدلالة » . وبنية معجم الشعر نفسها تختلف جذريا عن بنية معجم النثر بسبب الوحدة والانسجام اللذين يتميز بهما بيت الشعر (القصيدة) ، وديناميكية الكلمة فيه وتتابع الخطاب . عندئذ يمكن ان نقول بوجود نغمية Tonalite معجمية القصيدة (بيت الشعر) . اذا ، فقوانين تطور شكل الحديث Sujet تختلف بين الشعر والنثر لاختلاف زمن الشعر عن زمن النثر . ففي النص يمكننا ادراك المدة Duree (الاصطلاحية فقط ، وليس الحقيقية : يتميز السرد عند غوغول ببطء شديد كالحلاق الذي يمارس عمله ويأكل خبزا وبصلا . وهو امر يتعارض فيه الزمن الادبي مع الزمن الحقيقي) ، وهذا مالا يمكن في الشعر . ان الروابط الشعرية توجهها او تقودها « الديناميكية العامة للبنية » . وهذا التعبير الاخير يبين كيف ستفرز الشكلية فيما بعد مايسمى بالبنيوية ، والطابع التجديدي للنظريات الشعرية لمجموعة [الشكليين الروس] .

تينيانوف والتطور الادبي :

يبين لنا احد النصوص المنشورة عام ١٩٢٧ (والتي جمعت فيما بعد في كتاب **نظرية الادب** ، ١٩٦٣ ، ص ١٢٠ ـ ١٩٣٧) بان القضية الاساسية

للتاريخ الادبي ، والتي تطرق الى معالجتها وتحديدها اعضاء آخرون من اعضاء الجماعة هي قضية سيطرة على النفس الفردي على التاريخ الادبي لمدة طويلة . واذا اقتصر التطور على السلسلة الادبية فانه يؤدي الى الاصطدام بسلاسل مجاورة اجتماعية وثقافية . وبذلك ، فاننا لا نقوم الا بصناعة «تاريخ الكرماء» الواقع ان العمل الادبي هو عبارة عن منظومة كمنظومة الادب بشكل عام . ومن هنا يمكننا تاسيس علم ادبي . وقد قام بعضهم بتحليل مختلف مكونات العمل من (فاعل واسلوب وايقاع ، وتركيب . الخ) وهي عناصر ترتبط بالعناصر الاخرى للمنظومة . وفي هذه الحالة فاننا ننتقل من عمل معين الى معجم ادبي ومن ثم الى المعجم كله . اي ان اي عنصر يمكن أن يؤدي وظيفة تختلف باختلاف الاعمال الادبية (الصنائع) (مثل اللجوء الى القديم) . ولكي نستخلص عنصرا معينا من عمل ما لابد وان نأخذ الوظيفة البنائية Fonction Constructive بعين الاعتبار . وبما ان مفهوم المجموع d'ensemble هو المفهوم المسيطر فان اية واقعة تصبح ادبية او غير ادبية وذلك تبعا للنظام السائد في العصر . والسمة المستهلكة لا تتوارى عن الوجود بل تترك المكان الاساسي لسمة اخرى . وهنا تجد قضية الاجناس حلا لها . فالرواية هي جنس متغير ، بحيث تتغير اداتها من نظام ادبي الى نظام آخر . فاذا قدم العراوي عند بداية القصة Recit ، فان مثل هذه الظاهرة تتعلق بالجنس وليس بالفاعل Sujet . ووجود الراوي هو سمة تدل على نوع القصة في نظام ادبي معين . مع ان تطور السلسلة الادبية هو تطور حقيقة ، الا ان سرعته تختلف عن سرعة السلاسل الاخرى . اذا لابد من الحذر من النزعة التاريخانية التبسيطية دون ان يعني ذلك رفض كافة تاثيرات الحياة الاجتماعية على الادب لانه يتخذ من الكلمة وسيلة له ، والمثال على ذلك الصالونات التي تحولت الى واقع ادبي والعكس صحيح . ولعلكم تذكرون هنا الدور التاريخي والسياسي الذي لعبه بايرون ، وكذلك بعض الكتاب الذين نسجت حولهم الاساطير دون غيرهم (بوشكين وتولستوي وماياكوفسكي) وهو امر لم يحظ به كاتب مثل اورغينييف .

وعلى هذا ندرك ان تينيانوف لايهتم بسيكولوجية المؤلف ، كما يرفض اقامة علاقة سببية مع بيئته وحياته وطبقته الإجتماعية واعماله الاخرى . لان اقامة مثل تلك العلاقة هي من شان التاريخ الذي يضطلع بوصف العلاقات القائمة بين عناصر منظومة معينة . والتطور هو عبارة عن تغيير للنظم ، وهو تغيير يعطي العناصر الشكلية وظيفة جديدة . وكل تيار ادبي يقوم بالبحث عن نقاط معينة ، خلال فترة ما ، استنادا الى ماسبقه من نظم . ودراسةالتاريخ الادبي هي اعتباره بمثابة سلسلة او نظام متعالق مع سلاسل او نظم اخرى مشروط بها .

وعلى الدراسة ان ـ تنطلق من الوظيفة البنائية الى الوظيفة الادبية ، ومنها الى الوظيفة الكلامية . وكما يقول تينيانوف وجاكوبسون لاحقا بأن اي نظام تزامني (سكوني) يتضمن ماضيه ومستقبله اي انه يتضمن التعابير القديمة والجديدة في آن معا . واذا كان للمقابلة الجذرية بين السكونية والتطورية قيمة منهجية فانه لايسعنا الاحتفاظبهابشكل نهائي ، ذلك ان النظاملايتصادف مع فترة محددة نظرا لما يعتريه من تغيرات سابقة له او خارجه عليه .

رومان جاكوبسون :

تعتبر مؤلفات جاكوبسون (١) أفضل تجميع Syllabes لأعمال الشكليين. فقد تميز هذا المفكر ــ الذي قادته مهنته من روسيا الى براغ ومنها الى السويد، فالولايات المتحدة الامريكية ــ بسعة العلم وتعدد المعارف ، وهو أمر يعطي صورة عن المثقف المنفي في القرن العشرين . وقد انتشرت معارفه في مختلف البلاد . وفي بحثنا هذا سنركز تحليلنا على كتابيه : **دراسات في الالسنية العامة** (منشورات Minuit ١٩٦٣) و : **مسائل في الشعرية (أو صناعة الأدب)** (منشورات Sevil ؛ ١٩٧٣) الذي هو عبارة عن مجموعة من النصوص التي كتبت بين (١٩١٩ ــ ١٩٧٢) . ومجموع أعماله الضخمة التي ضمتها سلسلة Selected writngs (منشورات Mouton ويتوقع ان ينشر منها سبعة اجزاء) لها علاقة مباشرة بالنقد الادبي . فمنذ عام ١٩١٩ وحتى عام ١٩٦٠ لم يكف جاكوبسون عن معالجة نفس الموضوعات بغية رسم حدودها . وفي عام ١٩١٩ ، حينما تساءل كبقية الشكليين عن العلاقات القائمة بين اللغة اليومية

(١) انظر دراسة هوليبشتاين : «جاكوبسون ، ١٩٧٤» ، التي تعتبر اساسا باتجاهها الفلسفي .

وبين اللغة الشعرية ، فما ذلك إلا لتأكيد أن « كل كلمة من اللغة الشعرية هي كلمة مشوهة قياساً الى اللغة اليومية » وانها كلمة لا تخطر على البال وان الشكل الشعري ينقل العنف الى اللسان . لكن هناك ايضاً من يؤكد بضرورة الانطلاق من البنية الصوتية (تماماً مثلما تبدأ الالسنية البنيوية بعلم وظائف الاصوات ــ الفونولوجيا) التي لا يمكن إرجاعها الى التعبيرية ولا الى التناغم المقلد ولا الى العلاقة الانفعالية بين الاصوات والافكار لانه « لا يمكن إرجـاع الاصواتية الشعرية الى اصواتيـة شعرية مبرمجة (مبادىء في العروض ، ١٩٢٣) . ومنذ ذلك الوقت قدم مفهوم الوظيفة باعتباره إبراز لقيمة شكل الرسالة . ومع ذلك تظل هذه الوظيفة محددة بالاصواتية Phonétique وإذا كان الشعر يلجأ الى المترادفات ، مثلاً ، فذلك لان « الكلمة الجديـدة لا تحمل اي معنى جديد بل تحمل بنية صوتية جديدة » .

في عـام ١٩٣٥ ، وعبر مقالة عنوانها « نثر الشـاعر باسترناك » ، يقيم جاكوبسون تمييزه بين الشعر والنثر استناداً الى ان الشعر يلجأ الى التشبيه . بينما يلتمس النثر الاستعارة Metonimie . والشعر يستند الى التشابه في الايقاع والصور (عن طريق تشابه او اختلاف المدلولات) بينما يجهل النثـر مثل هذا الأمر [...] والتشارك عن طريق التجاور هو الذي يغذي النثـر السردي باندفاعه الاساسي : القصة تنتقل من موضوع الى آخر عن طريق التجاور ووفق مسارب سببية او زمكانية [...] ومع ذلك فـان التشارك بالتجاور يظل محافظا على استقلالية ذاتية ويظل النثر اقل غنى في جوهره . ان الصورة (كالاستعارة او التشبيه) تزيح العلاقات المتعارف عليها اذ « حينما تمارس الوظيفة التشبيهية نفسها في بنية شعرية معينة بشدة عالية ، فـان التصنيفات التقليدية تنهدم بشكل جذري ، وتتحول الموضوعات او الاشياء Objets الى شكل جديد تحركه الصفات التصنيفية التي نشأت حديثا . وتقوم الاستعارة المبدعة كذلك بتغيير النظام التقليدي للموضوعات او الاشياء . ويقوم التشارك عن طريق التجاور ــ الذي يغدو عند باسترناك اداة طيعة في يد الفنان ــ باعادة توزيع المكان كما يقوم بتعديل التتابع الزمني .

ان التوازي هو صورة قريبة من الصورة البلاغية ويميز الشعـر عبـر مختلف تغيراته الدلالية (كالمقارنة والتبدل والتشبيه) والصوتية (كالقافيـة والسجع والجناس) بحيث لا يسعنا التقاط تركيب اصوات القصيدة الا اذا تكرر هذا التركيب . وهذا الأمر قاد جاكوبسون الى الاهتمام بابحاث سوسير

حول الجناس التصحيفي Anagrammes ، فيقول : « في القصيدة تتجاوب الأطراف مع بعضها بعضا بشكل أو بآخر » وسائل اللغة الشعرية بإخراجنا من تتابع وخطية Inearite اللغة العادية . وفي قصة (الغراب) لادغار آلان پو ، يكشف جاكوبسون عن التشابهات والاختلافات الصوتية والدلالية . والتوازي يدخل في اطار النحو خصوصا حينما يقوم الكاتب بتنويع بنية الجملة ذاتها . لذا غالبا ما يستشهد جاكوبسون بالشاعر هوبكنز فيقول : « ان في بنية القصيدة تواز واحد متصل . وكلمة (بيت شعر) تعني الرجعة (من اللاتينية Versus وفي الشعر يكمن جوهر التقنية في الرجعات المتكررة . كما يقوم التوازي بمزج المتغيرات مع الثوابت اذ بمقدار ما يكون تمييز التغيرات صارما بمقدار ما تظهر فاعلية التنويعات وقابليتها على ان تكون مدركة . ولا شك في ان التوازي المعمم يقوم بتنشيط كافة مستويات اللسان . [...]. وهذا التشديد على البنى الفونولوجية والنحوية والدلالية عبر ردود فعلها المتعددة الاشكال ، لا يقع فقط في حدود الاشعار المتوازية بل يمتد ، عبر توزعها الى السياق كله ، ومن هنا يبرز الطابع الدال للنحو . ويتحدد التشابه من خلال العلاقات التي تعبر عن نفسها في الواقع عبر التركيب Syntaxe . وفي مقالته حول « التوازي النحوي » ١٩٦٦ ، يقول جاكوبسون بأننا نعرف ان التوازي يمكن ان يكون تشبيها أو استعارة . [...] وكذلك فان المستوى التركيبي يعطينا نمطين من المزاوجة Couplage ، فاما ان يقدم البيت الثاني نمطا مشابها للسابق أو انهما يكملان بعضهما بعضا باعتبارهما عنصرين متجاورين نفس البناء النحوي » . اما مقالته الشهيرة ، المنشورة عام ١٩٦٠ فتحدد الشكل الدقيق الواجب اتباعه لتطبيق النحو على الشعر (« شعر النحو ، ونحو الشعر) . ذلك ان المفاهيم النحوية تطبق ، بشكل افضل . على الشعر لأنها أكثر تجليات اللغة شكلنة » . وان تكرار نفس الصورة النحوية الى جانب الصورة الصوتية ، تشكل المبدأ الاساسي للعمل الشعري . ومن هنا برزت طريق جديدة في دراسة الشعر : « وبشكل الفعل المتبادل ، من خلال التكافؤ والاختلاف بين المستويات التركيبية والصرفية والمعجمية ومختلف انواع التجاوز والتشابه والترادف والتضاد ، على المستوى الدلالي ، هي ظواهر تحتاج الى تحليل منتظم ضروري لفهم وتفسير مختلف التراكيب النحوية في الشعر . وتتضمن دراسة التوازيات المنظومة والمعجم ، كما تشكل عودة نفس البنية النحوية « وسيلة شعرية ناجعة » . ومن بين الفئات النحوية التي

يمكن ان تتوازى « هناك مجموع اجزاء الخطاب ، والصيغ العقلية Mocles والفعلية Voix وتتوزع الكلمات الى كلمات مجردة وأخرى محسوسة حية اوجامدة ، واسماء علم او عامة ، وصيغتي التأكيد والنفي .. الخ » .. وفي القصيدة التي تخلو من الصور ، تغدو « الصورة النحوية » مسيطرة على ما عداها . وكما هو الحال في الرسم فان الهندسة تتطابق مع اللون . وتقوم قوة التجريد التي يتمتع بها الفكر الانساني بزيادة ضريبة الصور النحوية على الكلمة .

في مقالته التي تحمل عنوان « الالسنية والشعرية » (١٩٦٠) يرسم جاكوبسون اكمل لوحة لابحاثه الشعرية . اذ يقوم فيهـا بتعريف الشعرية (صناعة الادب) ، ونظرية الوظائف والتوازي ومبدأ الغموض ويقول : تهدف الشعرية قبل اي شيء الى الاجابة على السؤال التالي : « ما الذي يجعل من الرسالة الكلامية عملا فنيا ؟ . واذا كانت الالسنية علم بنى اللغة فان الشعرية تشكل أحد فروعها . وتتميز بحسب هذا الادعاء العلمي ، عن النقد الادبي (يقصد جاكوبسون النقد الراهن) . فنحن لا نطلب الى دارس الادب بأن يجعل وصف الجماليات الجوهرية للعمل الادبي محل الحكم الذاتي . لان مثل هذا الوصف يتميز عن النقد كما يتميز علم الاصوات Phonetique عن علم تصحيح اللفظ Orthophonie . وتقوم الدراسات الادبية بمعالجة القضايا السكونية ، أي الانتاج الادبي في حقبة زمنية معينة والتقاليد الادبية التي ظلت حية أو تم احياؤها ، كما تعالج القضايا التطورية . لكن يمكن للدراسة التاريخية أن تصادف ، بالاضافة الى التغيرات ، عوامل تكون دائمة . والشعرية التاريخية ، مثلها مثل تاريخ اللغة يمكن ان تفهم على انها بنية فوقية تقوم على مجموعة الاوصاف السكونية المتتابعة » .

وبعد أن قام جاكوبسون بتعريف الشعرية ، فقد عرض نظرية الوظائف التي تشكل محصلة اربعين عاما من التمحيص (في مسائل الشعرية) . وفي هذا انظر مقالتيه : **الشعر الروسي الجديد** ، ١٩٢١ ، و **ما هو الشعر ؟** ١٩٣٣ – ١٩٣٤ . وهنا لا بد من أن نذكر بنظرية الاتصال حيث يقوم **المرسل** ببث **رسالة** الى **المتلقي** . وهذه الرسالة تفترض وجود سياق او (مرجعية) ، ومدونة (شيفرة) مشتركة ، وتماس وقناة مادية وارتباط نفسي . وكل من هذه العوامل يولد وظيفة السنية مختلفة عن الاخرى ، لكن الرسالة تستخدم عدة وظائف متنوعة في تدرجها . وعلى هذا يمكن ان نميز :

- الوظيفة المرجعية (الدلالة الذاتية Denotation او المعرفية Cognitive).

- الوظيفة التعبيرية او الانفعالية وتتركز على المرسل الذي يسعى الى التعبير ، مباشرة ، عن موقف الفاعل ازاء ما يتحدث عنه « والانفعال يكون حقيقيا أو مصطنعا » . وفي اللسان ، تتكون الطبقة الانفعالية الصافية من حروف او اصوات التعجب Interjection . ويكون هناك معلومة انفعالية (سخرية او غضب) تنضاف الى المرجعية . وهنا يستشهد جاكوبسون بستانيسلافسكي الذي جعل الآخرين يرددون عبارة « هذا المساء » بخمسين طريقة مختلفة

- الوظيفة الندائية : وتتوجه الى المتلقي ، وافضل تعبير عنها هو النداء او الامر .

- وظيفة استمرارية الاتصال Phatique : وهي التي توقف الاتصال او تحافظ على استمراريته (الو ... حسنا .. طيب .. الخ) وهذه الوظيفة هي اول ما يتعلم الاطفال .

- الوظيفة الماوراء لغوية Metalinguistique : وهي الوظيفة التي تتحدث عن اللغة بحد ذاتها حتى في اللسان الدارج كالشرح أو التفسير النحوي ، بينما تتحدث اللغة ـ الموضوع عن الموضوعات

- الوظيفة الشعرية Poetique : وتتركز على الرسالة بحد ذاتها ولحسابها الخاص او على الجانب الدقيق من العلامات بمعزل عن الاشياء التي تدل عليها . ولا يمكن تقليص مجال الوظيفة الشعرية على الشعر وحده ولا ارجاع الشعر الى الوظيفة الشعرية . وتقوم هذه الوظيفة ، في المجالات الكلامية الاخرى بدور ثانوي . ومن ناحية اخرى فان التحليل الالسني للشعر لا يتحدد بالوظيفة الشعرية لان مختلف الاجناس الشعرية تقتضي وجود الوظائف الاخرى . فالشعر الملحمي ، او الشعر المنشد ، بضمير الغائب يفترض وجود وظيفة مرجعية . والشعر الغنائي او المنشد بضمير المتكلم يتطلب وجود وظيفة انفعالية ، اما الوظيفة الندائية فيقتضيها الشعر المنشد بضمير المخاطب .

لكن ، تبعاً لأي معيار السني يمكننا التعرف ، تجريبياً على الوظيفة الشعرية ؟ وما هو العنصر اللازم وجوده في العمل الشعري ؟ » . وللاجابة على هذين السؤالين لا بد من ترك الطريق المباشر واعتبار انه هناك صيغتان اساسيتان في ترتيب السلوك الكلامي هما الاختيار (ويتعلق بمحور الاستبدال) والتركيب Combinaison (الذي يرتبط بمحور التركيب) . (ينجم الاختيار على أساس التعادل والتشابه) **والابدال** على أساس الترادف والتضاد . ويقوم تركيب المقطوعة Sequences على اساس التجاور ... وتقوم الوظيفة الشعرية باسقاط مبدأ التعادل في محور الاختيار على محور التركيب . وبهذا يرتفع التعادل الى مستوى يكون فيه وسيلة اساسية لتشكل المقطوعة . وفي الشعر يكون المقطع الشعري على علاقة تعادلية مع كافة المقاطع الاخرى ، كما يتعالق المقطع المنبور مع المنبور ، والطويل مع الطويل والقصير مع القصير « وتتحول المقاطع الى وحدات للقياس » . وفي الشعر تصبح المقطوعات Syllabes قابلة للقياس تبعاً لمبدأ تساوي الديمومة Isochronie او التدرج Gradation . وفي الجملة التالية التي تدل على انتصار القيصر : « جئت ، ورأيت فعشت Veni, Vidi, Vici ، نرى أن تناظر الافعال الثلاثة المقتضبة ، والتي تتشابه فيها أصواتها الابتدائية ، كما تتشابه أصواتها النهائية، مما يعطي البيت روعته في الرسالة . أضف الى ذلك ان قياس المقطوعات هي طريقة لا يمكن تطبيقها في اللغة بمعزل عن الوظيفة الشعرية . كما ان زمن السلسلة المنطوقة يولد فيها تجربة تشبه تجربة الزمن الموسيقي . وهنا يستشهد جاكوبسون بهوبكنز حينما يعرف الشعر بقوله : « انه عبارة عن خطاب يكرر نفس الصورة بشكل كلي او جزئي . وعلى هذا فالشعرية هي « جزء من الالسنية يقوم بدراسة الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الاخرى للغة . وما القافية سوى حالة خاصة من القضية الاساسية للشعر . واذا شئنا البحث عن التوازي الذي يضم ــ كما رأينا ــ المقارنة والتشبيه والمثل Parabole والنقيضة Antithèse والتضاد ، الخ . فنحن واجدوه في المخالفة ، لانه في الشعر كل قطعة من الوحدات الدلالية تسعى الى تشكيل معادلة . ويكون اي عنصر من عناصر القطعة عبارة عن تشبيه Comparaison .

وهناك مظهر آخر للرسالة الشعرية اقتبسه جاكوبسون عن إمبسون Empson مؤلف (سبعة انماط من الغموض) هو مظهر الغموض Ambiguité حيث لا يكتنف الغموض الرسالة فقط انما ايضا المرسل والمتلقي (مثل ضمير

المخاطب او ضمير المتكلم في الشعر الغنائي) . وهنا فان الاحالة الى الواقع لا تتحطم بل تتضاعف كما تقول القصص الماجوركية(*) : «كان ذلك ولم يكن». لذا يمكن تكرار الرسالة الشعرية بشكل غير محدد لأنها لا تستمر ولا تزول الدى إبلاغها للآخرين . وفي النثر او « النظم غير المقفى » يكون التوازي اقل تحديدا وانتظاما وليس فيه صورة صوتية مسيطرة . وهو يثير أمام الشعرية قضايا معقدة كما هو الحال دائما بالنسبة لظاهرة التعدي او الانتقال Transition في الالسنية . ففي النثر الادبي يقع التعدي (الانتقال) حصرا بين اللفتين الشعرية والمرجعية على اعتبار ان النثر الواقعي يرتبط بالاستعارة Metonymie .

وبعد ان يذكرنا جاكوبسون بوجود مصادر شعرية تختفي في البنية الصرفية والتركيبية اللغة ، يؤكد في مقالته « شعر النحو » مستنتجا بأنه « لا يحق للشعر أن يضيف التزيينات البلاغية الى الخطاب » لأنها تقتضي اعادة تقويم شاملة للخطاب ولمكوناته [.....] . وفي الشعر يتحول كل عنصر لغوي الى صورة من صور اللغة الشعرية . وعلى هذا فلا يمكن لأي مختص في الأدب أن يتجاهل الالسنية مثلما لا يمكن للالسني تجاهل الشعر .

بقي ان نبين كيف قام جاكوبسون بتطبيق نظريته عبر تعليقه على الشعر (القصائد) (وكتابه : **مسائل في الشعرية** يتضمن بشكل خاص تعليقا له بالاشتراك مع كلود ليفي شتراوس على قصيدة **القطط** لبودلير ، وهو تعليق اثار الاهتمام عام ١٩٦٢) . وشرحه لقصيدة Spleen لبودلير ايضا ، يقدم تفريعات متناظرة عن طريق مقارنة المقاطع Strophes المزدوجة والمفردة ، والمركزية والمحيطية ، والسابقة واللاحقة ، الداخلية الابتدائية والنهائية . حيث نرى ان الرباعيات الثلاث الاولى تتكون من جمل معطوفة على بعضها بعضا ، اما الرباعيتان الاخيرتان فهي عبارة عن جمل مستقلة او أساسية . وفي تحليله لاحدى قصائد دانتي يأخذ جاكوبسون المدونة الهندسية للسونتيه Sonnet [قصيدة من ١٤ بيتاً . م] بعين الاعتبار وذلك عن طريق مقارنة

(*) نسبة الى منطقة في اسبانيا ، اقامت مملكة استمرت من عام ١٢٧٦ ـ حتى عام ١٣٤٤ .

المقطع بالمقاطع الثلاثة الاخرى ثم ينتقل الى البنية الكلية للقوافي والعناصر النحوية والمستوى الدلالي . وبالتالي فان الخلاصة تتركز على دور النحو والهندسة في الشعر والرسم . وفي دراسة له حول قصيدة si Nostra vie للشاعر دوبيلاي Du Bellay ، نجد ان الحركة تختلف لكنها تتركز بشكل خاص على النحو : (مصادر ، افعال مقاطع ، دلالات نحوية ، ضمائر ، صفات ضمائرية ، اسماء ، صفات اجناس نحوية ، ابيات الشعر ، القوافي ، الشكل الصوتي) . (وهو في هذا يعارض وجهة نظر سبتيزر) . وقد كشف التحليل البنيوي لاحدى قصائد شكسبير عن وحدة اكيدة ولا اعتراض عليها او ازاحتها عن اطارها الموضوعاتي والنظمي . وهنا يصل الوصف الشكلي للأدب ذروته (كماله) ، وهو وصف سيترك آثاره على الشكليين والشعريين الفرنسيين اعتباراً من الستينات .

o o o

ابـــــداع

(شعر)

قصيدة هيروشيما

وفيق خنسة

(قصة)

نسيج العنكبوت

دلال حاتم

ابـــداع

شعر

قصيدة هيروشيما

وفيق خنسة

الى صديقي « كوجيرونا كامورا » ـ رائد
دراسات التصوف الاسلامي في اليابان .

● هيروشيما
وقتٌ املس يتدلى من السماء

● هيروشيما
عصر تقشّرَ
وسال رغوةً من الداخل

● هيروشيما
كثافةٌ تتسلقُ الخلائق

● هيروشيما
اقنعةٌ من مسرح « نو »

● هيروشيما
آبٌ قيامةٍ ، ودخان

● هيروشيما
الوانٌ رمادٍ
واسترسالٌ مهرولٌ في النسيان

● هيروشيما
هاويةٌ بلا مفاتيح
وموتٌ بلا مسيح

● هيروشيما
ديرُ ياسينَ
ضحايا كفر قاسم
جرَسٌ في العشبِ كي يبقى
ونار في مآتمْ

● ● ●

و « مساكي »(١)
لم يزل طفلاً هناك
ناطراً يحرسُ ازهارَ الكرز
وعيونَ البرتقالْ
لم يزل يحلمُ احياناً
ويبكي
حاملاً في دمِهِ مستقبلاً من سرطان
لم يزل جرحاً هناك
حالماً يشربُ ساكي

وينابيع من الحبِّ الحلال
يا « مساكي »
ليس في اليابان تحيا هيروشيما
ليس في هذا الزمان

● ● ●

طردت من هيروشيما
هيروشيما
طردتُ ، والتجاتُ في وطني
واقامتُ في خيامِ اللاجئين
وردةً من غضب
تتقرّى في دماءِ العربِ
لغةً تكتبُ شمسَ القادمين

● ومساكي
هاربٌ من أمريكا
لاجىءٌ في أمريكا

ـ يا مساكي ! ضائعٌ
: كيف ؟ هل قابلت « اينو »(٢) ؟
ـ سوف أهديك « الوصايا المهملهٌ »
عن جراحٍ في بلادك
هيروشيما في بلادك
: هـاربٌ
ـ يا مساكي !
هكذا من هيروشيما
من رمادٍ ، وخرابٍ ، ودماء
سوف تأتي هيروشيما

يا مساكي !
إنّ « جِنزا » (٣)
طعنةٌ في صدر « هونشو »
سرطانٌ من جنونِ الشركات

● ● ●

هيروشيما
رحلتْ من هيروشيما
رحلتْ ، والتجاتْ في قريتي
واقامتْ في زهورِ البرتقال

● ● ●

يا مساكي !
لو اتى « باشو » (٤) إلينا راحلاً
اي « هايكو » (٥) سوف يروي هيروشيما ؟
او يداني هيروشيما ؟
ربمّا في « شاكو هاشي » (٦)
بحةٌ من صوتها
وتفاصيلُ من الحزن الجليل
ربمّا في « كيمونو » !
يا مساكي !
هيروشيما في دمائك
في اغانيك الحزينه
وامانيك الدفينه

● ● ●

ناطحات السحاب في نيويورك و « شينجوكو »
القطارات السريعة والأنفاق
والاقمار المعلّقةُ

والأقمار المقطوعة
الجسور الطائرةُ ، ومنافضُ الكمبيوتر
كواكبُ من رمادٍ ، وهزيمةٍ
في ذاكرةِ هيروشيما

● ● ● ●

دخلت آب الحزين
في « كيمونو » من انين
نهضت من خوفها هونا
وسارت في الهواء
دخلت آب الحزين
حين كان الموت في التاريخ باب

○ ○ ○

هيروشيما
بيت النيران الهيدروجينية
تدلّى « الولد المدلل »(٧) !
الأحجار جداولُ ، جداول تسيل في الحنجرة
والأشجار حرائق تمشي
الحديد حرائق تمشي
كل دروب الموت تلاقى في هيروشيما
وتتقاطع في « ناغازاكي »
وهيروشيما بيت القارعه
وبيت الغبار ، والفجيعة ، و « المطر الأسود »

● ● ●

[« خمسةُ اطنانٍ نوويةٍ مخصصاتُ طفلةٍ
اسمها : هيروشيما
السادس من آب

الساعة الثامنه ، والربع ، وسبع عشرة
ثانية ، والدمار
انفجرت المجزرة على ارتفاع الف وثمانمائة
وسبعين قدماً ، و « بيتاً ابيض »
تبخرتْ اعمدةَ السماء
وتطايرتِ المجرات غباراً على وجه هيروشيما
الجبال تقدمت رماداً
البحار تسابق الرياح إلى وليمه الأجساد البشرية
الاحجارُ ، والاشجار ، ومحيطات الاختناق
تتزاحم في شرايين هيروشيما
والعلماء في السماء يدرسون رائحة اللحم البشري
والفنيوّن يرصدون الدقات الأخيرةَ
لقلب هيروشيما
لقد تبخر نصف إنسان اصفر
نصف مليون إنسان
سقطوا من مفكرة الحياة ،
يا إلهي !
ياإله الكائنات ! »]

● ● ● ●

ـ هــالــو
ـ موشي موشي(٨)
ـ البيت الأبيض يطلب دماً
ـ القصر الامبراطوري يستمع متقوّساً
ـ هنا واشنطن
ـ سمعتْ ، وانحنتْ « أواتي ماتشي »(٩)

● ● ● ●

ايها المتنوّرُ المجيد !
ايها الكامل ، يابوذا !
اسمع صُراخك النحاسيَّ :
« إن كلَّ شيءٍ في الوجود قد التهبَ بسعير
النيران المتاججة »
فاين كنت عندما اختفت هيروشيما في الموت ؟!
ماذا قال وجهك القصيّ ؟!

● ● ● ●

ومساكي هيروشيما
عرق ورد اصفرُ
حين ترتيب الزهور
ومساكي في احتفال الشاي
« شاي اخضرُ »
طقسُ شعبٍ قام من نار القيامة
رافعاً آلامه فجراً ، وجسراً
وإمامة !

● ● ● ●

ميتسوبيشي وتوشيبا
واعضاء اخرى
مطارقُ ، وجرّافات ، وشياطين
لوكهيد وريكروت ، واحزابٌ لا تسمّى
مخلوقاتٌ خرافية
قامات من حديد والمنيوم
اجهزةٌ ، واسلاكٌ ، واعمدةٌ
برادة تتناثر من المقابر الجماعية
كرة بيسبول رماد هيروشيما

وملاعب غولف
بين هراوات العصر الراسمالي الانيق !

● ● ● ●

يخرج سقراط من رئة هيروشيما
يتدحرج حافياً في ساحات واشنطن
يكرز ، وبصطاد الحكمة ،
ينكر صوته ، وحنجرته ، وجنسيته
وعلى ابواب البيت الابيض
ينسى ذاكرته
وتسقط كاهنات « دلفي »
ويتبدد التفاؤل الأشيب
وسقراط تاج اوروبي
مغامر في ارض الذهب
يتجه غرباً
سقراط اخرس
لسانه يقيم في قيو نيويوركي
آه يا سقراط !
يا كذبة اسمها شجرة الإصابة !

هوامش سائلة

- ١

من ذروة برج بابل
دخلت الى برج إيفل
وحملته في حقيبتي
كان الشرق ريحي
وبرج طوكيو محطة الوصول
ورائحة الجثث تتناسل

بين احذية الفاتحين

٢ -

ابحث في طوكيو فلا اجد هيروشيما
ابحث في كيوتو واوساكا (١٠)
في الجزائر الكبرى
وفي النثريات
وفي الطريق الى « متحف السلام »
كانت هيروشيما سطوراً في كتاب
التاريخ المدرسي
يا للعار !
يا للفضيحة التي تليق بالرأسمالية !

٣ -

من شاطيء المتوسط الشرقي يا هيروشيما
من قبلة صغيرة اسمها اللاذقية
اقدم لك شعري
وقلبي العاشق المجنون
وباقة من الاعشاب البرية في جبال قريتنا
وبنفسجة ربيعية
اقدم قلقي ، وذعري
وما تبقى من عزمي

٤ -

اتقوس في اصوات « الشاكوهاشي »
لاحضن هيروشيما في ثياب الحريق
لاغني فوق جثة هيروشيما
كما يليق .

٥ —

في الخلايا يتخفى السرطان
يتخفى في الدماء
في تفاصيل الهواء
في نسيج الضوء ، والآتي
وماء العافية
يتخفى في رنين القافية
في إذاعات الطبول
في الخطابات التي تلغي العقول
ربمّا تحت لساني
موقدٌ من نوويّ السّرطان !

• • •

اليد اليمنى ضحايا هيروشيما
واليد اليسرى مراثي كفر قاسم
عالمٌ يصعد في اطفال « يوراكو » (١١)
وفي افق الخيام
يمنح الأكوان أن تخضّرَ ،
ان ترفع اقمار الحياة

■ واقعة علنية :

يا مساكي !
كوكبٌ من « ناغازاكي »
اسمه « هيتوشي موتوشيما »
عمره سبع وستون سنهْ
عانقَ الموتَ طويلا
وراى اليابانَ في نهر الفصول

امســى لاقــاه الرصــاص
كــان في الـدرب يصلــي للخــلاص
ويصلــي للوصــول
قــال للحــربِ جـذورٌ ، وتــرابٌ
ورعــايــا
قــال إنّ الامبراطــورَ الجليـــل !
« هيروهيتـــو »
معنــا يحمــل اوزار الضحايــا
فتلقــاه الرصــاص
وهــو في الــدرب يصلــي للبقايــا

. . . . .

■ طوكيــو ــ اليابــان ــ
إذاعــات ، صحف تلفزيونــات ، وكـالات ،
كمبيوتــر
اطلق « كازومي تاجيرا » النار على
رئيس بلدية ناغازاكي لأنه قــال في
العــام الفائــت إن الامبراطــور يتحمّــل مسؤوليــة
جزئيــة عــن الحــرب .
كازومي « سان » رئيس الجناح اليميني في جماعة
« سيكي جــوكــو » عمــره اربعــون سنــة .
ناغــازاكي ــ المشــفى ــ
رســائل ، برقيــات ، هواتــف
هيتوشــي موتوشــيما !
تشــجّع !

■ ملحق غرابة :
اليوم : الجمعة
التاريخ : ٢٣ شباط ١٩٩٠

في ذكرى عيد ميلاده الثلاثين قال ولي العهد :
« يجب علينا أن نحترم حرية الكلام »
« يجب ألا نحول دون حرية الكلام بالمنف ابداً »
فاسمعي يا هيروشيما
واضحكي ملء القبور

■ هيروشيما
اوسع من اللغة

■ هيروشيما
تاريخ يتبدد في ملاعب

■ هيروشيما
طفلة من كفر قاسم
صخرة في قمة الجولان تحيا

■

طردت من هيروشيما
هيروشيما
طردت ، فالتجات في وطني
واقامت في دمي
سوف تاتي هيروشيما
سوف تاتي

[كتبت هذه الاوراق بين
ايلول ١٩٨٩ وآذار ١٩٩٠ ،
في هيروشيما وطوكيو]

هوامش :

(١) مساكي شاب ياباني كانت امه في هيروشيما اثناء سقوط القنبلة الذرية ، وهي تحلم أن ينجب طفلاً سليماً من آثار الإشعاع .

(٢) اينو . سكان جزيرة هوكايد والاصليون ، ابيدوا كما أبيد الهنود الحمر تماماً ، وبقي منهم نحو ٤٠ الف نسمة .

(٣) جينزا . الشارع الاكثر شهرة وغلاء في طوكيو .

(٤) اهم شاعر ياباني كتب شعر « الهايكو » .

(٥) « الهايكو » . شكل شعري ياباني يتالف من ٥ ـ ٧ ـ . حروف ، ويتناول مظهرا من مظاهر الطبيعة في الغالب .

(٦) الشاكوهاشي : ناي ياباني يصنع من الخيزران باطوال وثقوب محددة .

(٧) « الولد المدلل » . الاسم العسكري الذي اطلقه الامريكيون على قنبلة هيروشيما .

(٨) (موشي . موشي) . تحية نداء الهاتف باليابانية .

(٩) (اوتي ماتشي) . اسم المدينة التي يقع فيها قصر الامبراطور وحدائقه في طوكيو .

(١٠) « كيوتو » عاصمة اليابان القديمة « أوساكا » المدينة الثانية بعد طوكيو .

(١١) (بوراكو) . فئة يابانية شعبية يعاملها اليابانيون باحتقار شديد .

○ ● ○

ابـــــداع

قصة

نســيج العنكبوت

دلال حاتم

تدخل المراة وبيدها صينية قهوة عليها فنجانان يتصاعد منهما البخار . تضع الفنجانين على الطاولة وتجلس قبالة الرجل . يمد الرجل يده نحو احدهما فتسحبه المراة بسرعة وتقول :

ــ هذا دون سكر . . انت تعرف انني احتسيها مرة .

يتناول الرجل الفنجان الثاني . يرشف رشفة . يغرق الاثنان في الصمت .

تقول المراة في سرها :

« اخيراً . ها انت تقف امامي عارياً كما ولدتك امك . حتى ورقة التوت سقطت عنك وبان كل شيء على حقيقته . انظر إليك الآن واتساءل : هل هذا الجالس قبالتي . هو حقاً ذلك الذي احببته منذ ربع قرن ؟ . ابحث فيك عن الرجل الذي كنته في ذلك الماضي السحيق . واتساءل إن كانت تلك الساعات والايام والهنيهات قد قضيتها معك فعلا ، او انها كانت حلماً ، وهماً ، كابوساً ! . كيف يمكن أن يتدثر الانسان ببرودة من العواطف الحارة ، ويتقنع بأقنعة من الكلام المــول . ثم فجاة ، تسقط كل الا[illegible]ة والاقنعة ولا يبقى إلا الحقيقة فاضحة عارية !. » .

ترشف رشفة اخرى من قهوتها ، وتتابع بنظراتها الدخان المنبعث من لفافتها وهو يتناثر في الجو .

يقول الرجل في نفسه :

«انتهى كل شيء الآن . الكلام لم يعد ممكناً ، إنه يقف في الحلق يأبى الخروج. ولكن ، آه ، آه لو انك تدرين .. آه لو تقدرين كم اكن لك من الحب .. اقسم انني كنت صادقاً عندما قلت لك إنني وجدت فيك نساء العالم جميعاً . كنت لي اماً ، وما اكثر ما ناديتك يا ماما . كنت صديقة وحبيبة وزوجة واختاً . كنت كل شيء إلا شيئاً واحداً . لم تكوني يوماً غانية وأنا اعشق الغانيات .

انا رجل مثل كل الرجال ، ضعيف أمام اي جسد ينسدل عليه ثوب ، وامام اي ركبة تتمرد على الفستان . وبما يكون الفارق بيني وبين غيري ، انني صريح الى درجة الوقاحة . وما يفعله الآخرون ، ويحاولون جهدهم إنكاره والتستر عليه ، افعله انا وأباهي به . ليس خطئي انك رسمتني في خيالك كما تشتهين لا كما انا في الواقع . تخلصت لفترة من حياتي العابثة والتزمت بك دون إكراه ، حتى ان احداً صدقاني صار يستقبلني بكلمة المخلص .وضحكت انت عندما سمعت وقلت لا اصدق ، ولكنك قلتها بلهجة الواثق الذي يمسك بيده الدليل والبرهان . وفجأة حدث الذي حدث ، ربما نتيجة ازمة او رغبة في التسلية . المهم انني بدات لعبة تعتبرها النساء كارثة ونعتبرها نحن الرجال لعبة مسلية مادامت تدور في الخفاء . » .

يمر شريط ذكريات سريع امام عيني المرأة . تتمتم :

« لم اشأ يوماً ان احملك اي عبء .. حملت عنك عبء ومسؤوليات الحياة . تركت لك وقتك كله ملكاً لك . وغرقت انا في العمل الوظيفي والعمل البيتي وشراء الحاجيات ودفع الاقساط ، وملء البيت ــ الذي دخلناه فارغاً ــ بما نراه نحن الاثنين ضرورياً ولازماً . لم يكن بيتنا مثل بيوت امثالنا .. كان فيه القليل القليل من المتاع ، والكثير الكثير من الكتب والاسطوانات واصص النباتات . اردنا بيتنا واحة نهرب إليها من عالم الثرثرة والضجيج . هل كنت تريد هذا حقاً ، ام انك اوهمتني بذلك لأغرق في تحقيق ما تريد وتتفرغ انت لعبثك ؟ » .

يتنهد الرجل . يشعل لفافة جديدة :

« آه ، لو انك تنسين ! لماذا تحتفظ ذاكرتك بكل هذه التفاصيل الصغيرة ؟. لماذا لا يطاوعك قلبك على الصفح والغفران ؟ لماذا لا تصدقينني عندما اقسم لك انك الحب الحقيقي العتيق وانها اللحظة العابرة ؟ انك العشق الابدي وانها النزوة الموجعة للضمير ؟. كان صمتك مؤلماً لي في البداية وانت تتصرفين بشكل طبيعي ولكنني كنت واثقاً ان بركاناً يفور وراء هذا الصمت . تمنيتك ان تتحدثي ، ان تقولي شيئاً لانفجر بالاعتراف واريح ضميري المثقل . ولكن ، عندما تكلمت ثارت الرجولة الشرقية في اعماقي وصار كلامك سهاماً مؤلمة . كانت عيناك بحراً لا امل من الإبحار فيهما ، فصارتا خنجرين مؤلمين ينغرزان في وجهي وظهري وانت تبحثين عن الحقيقة . »

تنتبه المرأة ان لفافتها تحولت الى إصبع صغير من الرماد . تشعل لفافة جديدة وتغرق في الصمت .

« كنت مطمئنة ، وفجاة ، احسست ان شيئاً ما قد حدث . إنه إحساس خاص تملكه المرأة وتتنبأ به كما تتنبأ الحيوانات بقرب وقوع الزلازل . شيء ما يتغير في حديث الرجل ، في ذبذبات صوته ، في نظرات عينيه . سالتك عما يقلقك فراوغت . سألتك ثانية فانكرت . حاولت ان اكذب إحساسي واصدقك ، ولكن شيئاً ما ظل يبعدني عن شاطىء الامان . قرات في عينيك ما اخفاه لسانك المتلعثم . صرت تهرب من نظراتي لان عينيك تفضحانك . ويوما بعد يوم ، ودون ان اقصد تجمعت في يدي خيوط جديدة . وعندما صار الهمس ضجيجاً لم تجد بداً من الاعتراف . » .

يحدث الرجل نفسه :

« لماذا تلومينني ؟ .. انا رجل .. رجل شرقي رغم كل ممارساتي التي اظهر بها امام الناس . في اعماقي يقبع رجل محروم . اتمنى لو اضم كل نساء العالم الى حريمي ولا اترك شيئاً لرجل آخر . ومع ذلك اظل اعترف امامك وامام الآخرين انك الاثيرة والمفضلة .. انك الشاطىء الذي استريح دائماً على رماله بعد مغامراتي مع الموج .. انك الصدر الذي يتسع لكل عبثي لانني في النهاية لن اجد الراحة إلا لديك . لماذا لا تحاولين فهمي ؟.. انا رجل بدأت بعقدة اوديب وانتهيت بعقدة لوليتا . وبين العقدتين عشنا معا دقائق وساعات كنت احسد نفسي عليها .

لماذا لا تكفين لحظة عن تذكيري بما فعلت ؟ لماذا لا تكونين كغيرك من النساء اللواتي يغمضن اعينهن على هفوات الازواج ، ويتابعن الحياة كأن شيئا لم يحدث ؟ لماذا استنفرت صمتك وكلامك ، هدوءك وغضبك في تذكيري بزلتي ؟ اية امراة انت ؟ كنت اظنك رقيقة تتهادين مع النسمة فاذا بك صلبة لا تلينين ولا تنثنين .

ترشف المراة رشفة اخرى من قهوتها الباردة :

« انت تعرف تماما انني لست كالاخريات . ابتليت باليتم منذ يفاعتي ، ولكن كلمات والدي الاخيرة ظلت تطن في اذني : العلم والعمل ، عندما تمسكين شهادتك بيدك تملكين ذاتك . لذا تابعت الطريق رغم صعوبتها ووعورتها . قررت ان اكون مستقلة اقتصاديا حتى لا استغل او اظلم يوما ، حتى لا اقف حائرة وافتقد لقمة الخبز فلا اجدها الا في يد رجل جائر ، واضطر الى لثم اليد التي تقدم لي سقفا آوي تحته وجدارا احتمي به ولقمة طعام تملأ معدتي الخاوية . قررت ان ارفع صوتي عندما اريد ، وان اخفضه عندما اريد ، لا عن ضعف ولكن لاسمح للعواصف ان تمر دون ان تأخذ في طريقها كل شيء . »

يتنهد الرجل . يحدث اعماقه :

« يبدو ان كل ما نقوله ونتشدق به عن المراة والحرية ، ليس اكثر من قشور لا تلبث ان تتطاير عند اول نسمة ، ونظهر على حقيقتنا رجالا نريد ان تدور النساء في فلكنا . . نجعل منهن في لحظات آلهات نتعبد في محرابهن ، وخادمات في لحظات اخرى يتمسحن باقدامنا . نريد منهن ان يرتعدن فزعا من نظراتنا حينا ، ويذبن حبا تحت وطأتها حينا آخر . هكذا رايت ابي وعمي وخالي وأمي وعمتي وخالتي . ورغم انني استنكرت تصرفاتهم وممارساتهم الا انني سليلهم وتجري في عروقي دماؤهم . كنت ارى نساء البيت يتضاحكن ويتحدثن ؛ ولكن ما إن يتناهى الى اسماعهن دبيب خطوات احدهم حتى يسرعن الى الاختفاء مثل فأرات مذعورات ؛ فاذا جاء الليل ، رقت الاصوات المنبعثة من الحناجر الخشنة ، واطلت من العيون القاسية نظرات وديعة ؛ وتحولت النساء اللواتي هدهن العمل الى غانيات يجدن فن الغزل . اما نحن الاولاد فكنا نجبر على طمر رؤوسنا تحت الاغطية فنغمض اعيننا متظاهرين بالنوم ولكننا لا ننام . كنت اسمع زفرات امي المكبوتة وضحكات ابي المجلجلة ، فأتمنى ان اكبر بسرعة ليكون لي ما يكون للرجال . »

ينظر الرجل بطرف عينه الى المرأة . يرى انها غارقة في عالم آخر :

« هل اعترف لك اكثر ؟ .. انا رجل اعشق الحرية . اتخيل نفسي احيانا طائرا يحلق في الجو بلا هدف .. اتخيل نفسي اعيش في خيمة او غار ، أنام عندما اريد وافيق عندما اريد . اتخيل نفسي في عالم بلا ناس وبلا ضجيج ؛ ولكن سرعان ما اطرد عن ذهني هذا الوهم ؛ ففي اعماقي خوف ازلي من الوحدة والبرد . يتجسد خوفي هذا عندما اسافر وحيدا فتتحول اي غرفة آوي اليها الى فراغ هائل ؛ وعندما تسافرين تموت الحركة والحياة في البيت ، ويتحول كل ما يحيط بي الى حيوان خرافي لزج بارد يتسلل مثل اخطبوط ليطبق عليّ .

اكره الضجيج والاصوات العالية ، رغم انني اشيع حولي الكثير من الضجيج والكثير الكثير من الصخب . الجأ الى عالمك ، الى عالمنا ، حيث لا ضجيج ولا اصوات ، حيث تتحركين وكأنك لا تتحركين . ولكن سرعان ما أحن الى عالم الصخب . حيرتك معي اليس كذلك ؟ لماذا لا اقول لك ما اريد ؟ ، ماذا اقول وانا نفسي لا اعرف ؟ .

يلاحقني الاحساس بالموت ، وفي احيان كثيرة الرغبة في الموت . الموت يضع حدا لعذابات الناس وآلامهم . ادرك انني سببت لك من الحزن والألم ما يقصم الظهر . ويبدو انني تماديت لأنك ظللت منتصبة القامة تواجهين العاصفة بشجاعة . ولو كنت املك حدا ادنى من الشجاعة لأطلقت رصاصة على رأسي واسترحت . ولكن الموت يخيفني . هناك في عالم الموت وحدة اجبارية وبرد اجباري وصمت اجباري .

انا رجل متردد ، لا استطيع ان اقرر اي امر مهما كان تافها ، كنت اترك لك دائما اتخاذ القرار . ولكن قرارك الاخير كان مفاجأة لي . لم اصدق انك جادة في طلبك حتى حاصرتني به ، واستعديت عليّ كل من اعرف ليحاصروني بقرارك . »

يرفع الرجل رأسه ، ينظر الى المرأة ، تتلاقى نظراتهما . يسألها :

— إذن انتهى الأمر ؟

ترد بهدوء :

— انتهى ...

يسألها ثانية :

ـ هل تعتقدين اننا نفعل الصواب ؟

ترد وعيناها مثبتتان عليه :

ـ ربما هو الاقرب الى الصواب ..

يقــول :

ـ لم أعهدك قاسية هكذا ...

تقول :

ـ لست قاسية ، ولكنني اطبق ما اراه منسجما مع افكاري ومبادئي في الحيــاة .

ينظر الى حقيبة ملابسه :

ـ ربما نسيت بعض الاشياء ..

تقــول :

ـ اذا حدث ووجدت شيئا ارسلته لك .

يحمل حقيبة ملابسه . يمضيان الى الباب الخارجي . يتصافحان . يســألها :

ـ نحن اصدقاء ؟

ـ بالتأكيد . سنظل اصدقاء .

تسرع عائدة الى الغرفة . تحمل فناجين القهوة الى المطبخ . تفتح النافذة على مصراعيها . يتدفق الهواء في الغرفة ويخرج حاملا معه رائحة ودخان لفافات التبغ المحترقة .

يهبط الصمت .

نفحات الأمس (الشاعرة سلمى الحفار)
سعد صائب

حي بن يقظان (بين الفلسفة والتحليل النفسي)
عبد اللطيف ارناؤوط

اصوات من الصمت القديم
علي القيم

النص الشعري بين الابداع والتلقي
د. بوجمعة بوبعيو

نافذة على العالم
ترجمة واعداد : كمال فوزي الشرابي

سياسة الأمر الواقع (كتاب قرأته)

ردود وتعليقات
سناء ياسين بكيراتي

اخبار المعرفة
محمد سليمان حسن

آفاق المعرفة

نفحات الأمس

" الشاعرة سلمى الحفار "

سعد صائب

ما فرغت يوما من تلاوة إثر من آثار السيدة « سلمى الحفار » ــ في العربية او الفرنسية ــ الا واطلت التامل في كلمة « الجاحظ » القائلة : « واللغتان اذا التقتا في اللسان الواحد ، ادخلت كل واحدة منهما الضيم على صاحبتها » ... ثم لا البث ان اطرح على نفسي هـذا السؤال :

ترى ... على اي مـن اللغتين ادخلت اديبتنا السيدة سلمى الضيم وهي تتقنهما معا ؟ اعلى لغتها العربية التي ابدعت في الكتابة بها ، فاخرجت آثارا قيمة ، دلت على تمكنها منها وعرفانها مكنون روحها ، وسر عبقريتها ؟

ام على اللغة الفرنسية التي نظمت فيها قصائد الغر ؛ في سلامة تعبير ، وبلاغة تصوير ، وروعة آداء ؟..

لئن خال « الجاحظ » أن مقولته ستغدو « قاعدة » مطلقة فقد توهم ، بله اخطأ شديد الخطأ ... وحسبنا برهانا شاعرتنا التي كانت ولما تبرح « استثناء » يدحض « قاعدته » بل ينفيها اشهد النفي ، ان جاز « للاستثناءات » التي تبدعها الحياة ان تنفي « القواعد » التي يطلقها الموهوبون من ابناء الحياة!. فما السر اذن ؟

لست ادري اذا كان السر كامنا في روح اللغة الفرنسية التي نظمت فيها، كما نظم سواها من شاعرات العربية وشعرائها ممن يطلق عليهم عادة « شعراء في اللغة الفرنسية » ام كان السر مستترا في روح الانسان العربي نفسه ، الذي يتمثل اللغات تمثلا حيا ، ايا كان لونها ، فيخضعها لارادته ، ويقربها من سليقته ، ويطبعها بطابعه ، وينطقها كابنائها دون ان تشوب نطقه لكنة ، او تعتريه هجنة ؟..

مهما يكن من أمر خصائص اللغات وتميزها بصفات خاصة ، ومهما يكن من أمر احتفاظ كل لغة بدلالتها ، فثمة — في اعتقادنا — خاصة نادرة : تفرد بها انساننا العربي ، تجسدت في قدرته على النفاذ في روح اية لغة ، والنطق بها ، والكتابة فيها ، بشكل جميل يبعث على الدهشة !..

واصدق مثال ، شاعرتنا سلمى ، التي استطاعت بما اوتيت من موهبة فذة ، وسليقة مطواعة ، ان تستلهم روح اللغة الفرنسية وان تتمثلها وتنفذ في روحها ، فتنطق بها على خير ما يكون النطق ، وتنظم فيها وتكتب على احلى ما يكون النظم ، وافتن ما تكون الكتابة !.. والسؤال ما هي تلك الابعاد ، وما الجوانب الثقافية والفنية التي كونت شخصيتها الشعرية ، ولاسيما « ان من ميزة العمل الجيد — كما هو معروف — انه يتضمن ابعادا متعددة تتكشف للقارىء او المتلقي كلما عايش التجربة الفنية » .. في ميسورنا ايجازها بمايلي :

١ — تأثر شاعرتنا بالشعراء الرومانتيكيين في مقتبل عمرها (وهو ماندعوه بدور التقليد والمحاكاة) ..

٢ — اطلاعها على الشعر الفرنسي في مجمله (وهو ما نسميه بدور التثقف والتمثل والهضم) ..

٣ ـ تبلور شخصيتها .

٤ ـ خصائص شاعريتها .

٥ ـ بروز هذه الخصائص جلية في ديوانها « نفحات الامس » !..

ومن ذا يشك بأن التجربة الانسانية ليست موضوع الشعر بأسره ؟

ومن ذا يشك بأن الشعراء الفحول قد استقطبوا هذه التجربة في شعرهم؟..

ما دام الامر كذلك ، فيم نحول اذن دون المبتدئين بنظم الشعر ، الطامعين الى ان يغدوا يوما شعراء لامعين ؛ ودون الاتكاء على الفحول ، ليتعرفوا على نتاجهم ، فيكملوا تجاربهم في الحياة والشعر ؟ ولا نخالهم يكتفون بهذا الاتكاء وحده بل نراهم يغرقون في ذواتهم وينظرون الى داخل نفوسهم ليستشفوا كوامنها ، ويسبروا غورها ، ويقفوا على خوالجها .. ولئن عيب عليهم عجزهم عن الرؤية الخارجية ، فمبعث ذلك ان تجاربهم لم تكتمل ، وان علاقاتهم بالعالم والاشياء لم تتوطد بالقدر الذي يتيح لهم مواجهة العالم ، ورؤيته على حقيقته..

فليمعنوا اذن في دراسة آثار من تقدموهم ، وليفيدوا من تجاربهم ؛ وليقبلوا على محاكاة اساليبهم في النظر واحتذائها ، ما داموا في بداية تكوينهم ، ومقتبل اخذهم بأزمة القريض .. لذا لم يكن بدعا اقبال شاعرتنا على آثار الشعراء الرومانتيكيين وتأثرها بهم ، وهي بعد في نوعة عمرها ، وبداية تعاطيها النظم ، ولا سيما ان رواد هذا المذهب قد جروا على تبيان عواطفهم التي جاشت بها صدورهم ؛ واعتلجت بها جوانحهم ، وخفقت لها افئدتهم ، باحساس مرهف هفهاف ، يتغلغل الى سجف الالوان فيكشف عنها ويبينها جلية زهواء تعجب القارىء ، وتطرب السامع ، وتنعش الهيمان ... ولكن هل يعني هذا ان السيدة سلمى حين اخذ قلبها ينبض بالشعر ويهزج به فبزت فيه .. وقفت عند حد استلهام الرومانتيكيين والتأثر بهم ومحاكاتهم فيما كتبوا ونظموا ؟..

ثمة عملية يدعوها الفلاسفة بعملية الصيرورة تتلخص في انها « تتقدم تقدما طبيعيا ، وان هذا التقدم يتحقق في وقوع سلسلة متصلة من المتناقضات ، تنتهي دائما الى التوفيق .. ففي الافكار والوقائع على السواء ينتهي كل موضوع الى نقيض موضوع ، وهذا الاخير يتحد مع الاول في مركب موضوع يصون ماهو ثمين في كليهما » .. ههنا يكمن السر في اقبال شاعرتنا على الشعر الفرنسي؛ وامعانها في قراءة آثاره ، امعان المستفيد المستقصي ، ابتغاء الالمام بمذاهب رواده وأساليبهم في الكتابة والنظم ، والكشف عن سر ابداعهم !..

من هنا ... من هذا الينبوع الثر الذي راحت شاعرتنا تغترف منه ، تبرز لنا ثقافتها الناضجة التي طعمت نتاجها الشعري في الفرنسية ، ونتاجها النثري في العربية ، بعنصر الجمال الذي لا يبرح « يرسم لنا لوحة رائعة لنفسها المتشوقة ، التي تتربع على قمة الفطنة والذكاء » !. ولا اخالني مغالياً اذا اشبهتها « بمدام دوستال » تلك الاديبة التي ملأت الدنيا وشغلت الناس في القرن الثامن عشر ، والتي اجمع النقاد على أن لها روح « روسو » القوية الحادة ، وعقل « فولتير » وتفكيره ... ولئن كانت روح الاديبة الفرنسية « فسيحة الآفاق نشيطة ثائرة تلفظ الافكار ، وتخرج الآراء بسهولة مدهشة » فان روح شاعرتنا السيدة سلمى تبرز كذلك في سعة آفاقها ، ونشاطها ، وثورتها ، وإخراجها آراءها بهذه السهولة وهذا اليسر اللذين قلما نشهدهما في شاعرة من شاعراتنا اللواتي ينظمن في الفرنسية ... ومرد ذلك عندي ، الى موهبتها من نحو ، وسمو شعورها الفني والجمالي من نحو آخر .... ومن اليسر تعليل هذه الظاهرة ، اذا علمنا انها لا تنفك — وقد اسعفتها الى جانب لغتها العربية ، اللغات الاجنبية التي تتقنها ، وفي مقدمتها اللغة الفرنسية — تمعن في قراءة دواوين الشعر ومطالعة امهات الكتب التي تصدر عن هذه اللغات ، وتتأمل فيها فتزداد ثقافة ، وتعمق تجربة ... ولهذا ففي ميسورنا القول ان من اخص مميزاتها : ثقافتها الواسعة الشاملة التي شكلت روحها ، وما تنطوي عليه هذه الروح من سماحة تتمثل في دوافعها الانسانية النبيلة ، وحنانها الغامر ، ووجدانها الاجتماعي الحي ، واندماجها الكلي في نفوس من تعرفهم وتتعرف عليهم ... هذا الاندماج الذي يوسم بطابع ايجابي سمح ، لا تشوبه كبرياء ، وان مازجه طموح صاف ، هادىء ، يعسر على الكثيرين بلوغه!..

لقد الف النقاد ان يعرفوا الشعر بانه « محاكاة » .. « متبعين في ذلك تعاليم — ارسطو — سواء عن طريق مباشر او غير مباشر .. ومعنى المحاكاة هنا بالطبع ، محاكاة الطبيعة بالمدلول الارسطي لهذه العبارة ، الذي على الرغم من غموضه ، لن نتمكن — لضيق المجال — من مناقشته الا اننا ايضا غالبا ما نجد النقاد يقولون ان الشعر الجيد يجب أن يكون محاكاة ... اي يجب ان يحاكي او يقلد الشاعر فيه انتاجا لشاعر كبير من شعراء الماضي (اي شعراء اليونان والرومان القدامى) وبهذا المعنى تصبح المحاكاة عونا على عملية الخلق الادبي ، التي يقوم بها الشاعر ، ويصبح النتاج القديم ، النموذج الذي يجب على الشاعر الحديث أن يحتذيه ويقتفي اثره » والسؤال الذي نطرحه هنا :

هل الشاعر الحق مضطر الى المحاكاة في عملية الخلق التي يقوم بها ؟

هنا نجد مناغا الى ان نهتف مع الفقهاء : للمسألة قولان .. نعني اننا مطالبون بالتمييز بين « الناظم » و « الشاعر » ملزمون بالتفريق بين « النظم » و « الشعر » .. لذا فحين نقول : « ناظم » فكأننا سلبناه اهم مميزاته وهما « الموهبة » و « احتجاب الرؤية » .. وليس من شك في أن من فقد « الموهبة » واحتجبت عنه « الرؤية » فكأنما فقد ابرز صفتين من صفاته ، وهما «الاصالة» و « الابداع » وفقدانه هاتين الصفتين يضطره الى محاكاة وتقليد اي شاعر صغيرا كان ام كبيرا ... نقول : « يضطر » ليقيننا بانه مهما تعاطى القريض ، وعانى مرارته ، سيظل متطفلا على مائدة الشعر ، وسيبقى عالة على الشعراء : يستجدي عطاءاتهم ، وسيحار في دروبهم التي تضيق عليه حينا حتى تكتم انفاسه ، وتتسع له احيانا ، حتى يوشك ان يضيع في متاهاتها ... لذا يجيء شعره ـ ان جاز لنا أن نسميه شعرا ـ واهيا ، عقيما ، لا روح فيه ولا حياة.. ومبعث ذلك كله انعدام قوة ذاته ، وقوة بصيرته ، وضعف تجاربه ، ونزارة طبعه ، وتفاهة شخصيته ، مما يحجزه ـ لغلبة تجربته اللغوية على تجربته الشعرية ـ عن الاتحاد النفسي بينه وبين عناصر عمله من نحو ، ويحول دونه ودون السمو بنفسه وتجربته وفرض شخصيته من نحو آخر !..

اما الشاعر الحق ... الشاعر ذو الموهبة الكبيرة ، والقلب الكبير ، فثمة قوى جمة تدعمه ، وتشد ازره ، تتجلى في غزارة طبعه وقوة بصيرته التي تمده في انماء شخصيته وإغنائها ، وقوة تجاربه التي تبلور شعره وتعمقه ... هذا اذا اعتبرنا ان التجربة هي موضوع الشعر ، وانها بالتالي جوهره !..

وهكذا نرى ان الشاعر الحق ... الشاعر الفنان ، يتناهى عن المحاكاة ، ولا يأبه بها ، ثقة منه بنفسه وإيمانا منه بموهبته ، وشعورا منه « بنوع من الاتحاد النفسي بينه وبين عناصر عمله .. اذ نراه يشعر مثلا انه هو هذه الشخصية التي يقدمها في قصيدته ، فاذا تحمست هذه الشخصية فهو متحمس لها ، واذا مرضت او تألمت ، عانى ما يشبه المرض او الالم .. ولايشترط في هذا الاتحاد ان يتم بين الفنان ، وبين شخصية انسانية وموجودات حية ... قد يتم عند شاعر رومانسي ، بينه وبين القمر الشاحب ، او بينه وبين شجرة تعصف بها ريح لا قلب لها ... ويتم عند شاعر آخر ، بينه وبين عصفور ادمت قلبه اشواك الورد » . ثمة اذن بون بعيد بين « الناظم » و « الشاعر » لا اخالني

مغاليا اذا قلت ان شاعرتنا السيدة سلمى ــ بعد ان تمرست في النظم ــ قد تخطته ونات عنه ، نايا بواها مكانة مرموقة اعترف بها النقاد الاجانب الذين اسرهم اداؤها ، وخلبهم جرسه الهادىء الحنون ، فتعاطفوا مع شعرها ، لما الفوا فيه من نبض الشعور الحي الصادق ، وما شاع فيه من انغام حلوة عذبة ، جاءت نسيج وحدها .. لم تستمدها من سواها ، او تستعرها من لغة شعرية سبقتها ؛ او عمل فني اطلعت عليه ، بل ساوقت فيها ، بين رؤيتها الشعرية من نحو ، وشخصيتها المتميزة من نحو آخر ! . وهذا ما حدا بالاديب الفرنسي « روجيه لوكات » أن يهتف في مقدمته للطبعة الفرنسية ، بعد أن اختلبته بحسن ادائها ، واعجبته بتلقائيتها حيث يقول :

« هو ذا شعر شاعرة في ربيع عمرها تتقد حياة ، مفتونة بالكون ... شعر ينبض به قلب سلمى الحفار ..... شعر موسيقي ، يمتاز بطابع غنائي ، قلما الفناه لدن امراة ..... لذا فقد امسى لزاماً علينا ان نلجه كما نلج حلبة رقص ؛ ولا سيما ان «العالم السحري الفاتن » الذي تبدعه الشاعرة يجتذبنا إليه ، ويغمر بالرؤى اولئك الذين يخالون الشعر رحلة الى أعماق الوجدان ... او ليست هي القائلة :

« إن هوانـا
سيحيا دومـاً
برؤانـا »

إن ديوان « نفحات الامس » ينقل الينا شعراً لا يبرح جديداً ، ولا يعنو لأيّ مذهب شعري ، تبرز لنا فيه السيدة سلمى ريشة رهيفة ، تعي انتقاء الالوان ومزجها ، واثقة بحدسها الذاتي المبدع ، مطمئنة إليه ... بيد ان اكثر ما يعلق باذهاننا من هذه القصائد ، ذلك الحنان الغامر الكامن فيه ... الحق اقول إن الحنان النقي الذي لا يحس به احد إحساساً عميقاً ، كما تحس به المراة ، لهو ما عبرت عنه الشاعرة بلمساتها الندية الوضاءة ... وهذا يعني كم ستغدو « نفحات الامس » قصائد تهفو اليوم إليها افئدتنا ، ويلح في طلبها وجداننا ! » ..

ما يلحقني الشك في ان الكاتب الفرنسي ، قد ادرك بلمحة خاطفة ، سرّ شاعرية السيدة سلمى ، واعطانا ــ بإيجاز محبب ــ معنى فنها الشعري ، ودلنا ــ بإيماءة لبقة ــ على شخصيتها في شعرها ... وما علينا إلاّ ان نفضّ هذا السر الذي اشار إليه ، ونصرف همتنا إلى تفسير المعنى الذي نوّه به !..

- ٢ -

اول ما يبده قارىء ديوان « نفحات الأمس » جمال شعر شاعرتنا ، ورهافة إحساسها ، وغزارة طبعها ، وصدق تجربتها ، وحسبهما عمقاً انها لا تبحث فيهما عن خلق التأثير ، بقدر ما تبحث عن ايجاد الصدق في التعبير عنهما . . . وبمعنى آخر ، إنها لا تبحث عن إثارة القارىء ، بقـدر ما تبحث عـن حفزه لمشاركتها والتعبير عما يبتغي أن يقوله هو ، لو اتيح له موقف شبيه بموقفها حيال المشهد الذي تراه ، والحياة التي تحياها .. فهي تصور المشهد وليس فيه من تزويق الخيال باكثر ما فيه من صدق العاطفة وهدوئهـا ، وصدق التجربة وعمقها ... فهي إذن ليست « رومانتيكية » بالمفهوم المتعارف ، بل هي « واقعية » في روح رومانتيكية ، وهذه الصفة في الحقيقة ، هي الصفة الغالبة على شعرها كله ، والميزة التي امتازت بها !..

قد تنفعل بالمشهد كشاعرة ، بيد ان هذا الانفعال ليس جموحاً بشكل تطغى فيه العاطفة الجياشة على المشهد فتفقده روعته وسحره وبهاءه ... إنه الإنفعال الهادىء ، المتزن ، الذي تحرص الشاعرة شـديد الحرص على ضبطه وكبح جماحه ، في اسلوب من الوعي ممزوج بشفافية ناعمة ، يحليها ضرب من التشويق ، يلائم طبعها الهادىء ، ويوائم طبيعتها الوقور ! ..

وهنا اعترف ـ على الرغم من استلهامي روح شعرها التي هي روحها نفسها .. وعلى الرغم من وقوفي على مضمونه ومادته ـ بأني لم ابلغ شأوها في ترجمتي ديوانها « نفحات الامس » لما في شعرها من روعة وجمال وصفاء ، وما في بيانها العذب من إشراق ورقة وطلاوة !.. وهو امر بديهي ، يدركـه ويعانيه كل من تصدى لنقل الشعر من لغة الى لغة ، ولا سيما ان نقل الشعر ـ والشعر الرائع بخاصة ـ « لا تمكن ترجمته الى الفاظ اخرى دون ان يفقد جمالـه » ! ..

ها كم مثلاً حياً نستجليه في قصائد ثلاث ، جسدت ابعاد شعرها ومقدماته ، ولخصت مادته وروحه ، وابانت عن رؤيتها فيه ! ..

ففي قصيدتها (الشاعر) التي افتتحت بها ديوانها ، فالتقت بخدينها (علي محمود طه) الذي افتتح ديوانه بعنوان شبيه بعنوان قصيدتها ، مـع الفارق ان (علي محمود طه) ظل في قصيدتـه محلقاً برومانسيته في المحل

الارفع ، في حين هبطت شاعرتنا كورقاء (ابن سينا) مبتغية استجلاء سر رسالة الشاعر ، رامية الى عونه على تمثله كنهها ... مما حداها لأن تقف موقفاً يكاد ان يكون نادراً في الشعر عربيه وأجنبيه ، إذ قلما تجاذب الشعراء اهدابه ، لظنهم انه يختص بالفلسفة وحدها دون سواها ..... ولقد بدا هذا الموقف واضحاً في الأسئلة الجمة التي طرحتها على « الشاعر » فكأنها تقتدي « بسقراط » حين كان يطرح اسئلته على مَن يلتقيهم في دروب « اثينا » محاوراً اياهم في الفضيلة والعدالة والتقوى ، هادفاً الى اصلاح حياتهم العقلية والخلقية ، التي كانت مدار لائمته ومستقر مذمته ، « بعد ان خامره الجزع عليها ! ..... وغالب ظننا ان شاعرتنا ، حين سنح لها الخاطر في مناجاة شاعرها ، هدفت الى ما هدف إليه « سقراط » ..... وشاءت — بعد ان خامرها الجزع على ما انتهت اليه رسالة الشعر في ايامنا من ضياع وعقم — أن تحاور اولئك الشعراء الذين « فقدوا براءتهم الطبيعية ، وإحساسهم بالجمال والبساطة » فغفلوا عن وظيفتهم ، وكادوا ان يتخلوا عن رسالتهم ، لجهلهم حقيقتها ، فعزمت — لنزاهة نفسها — على تذكيرهم بهذه الوظيفة ، وحفزهم على فهم تلك الرسالة ، والإيمان بها ..... وبالتالي انفتاحهم على عالم الآخرين ، ومسؤوليتهم حياله ، لأن مصيرهم مرتبط بمصيره ..... وكان قصاراها في اسئلتها (التنبيه) ..... نعني تنبيه الشعراء الى مضمون رسالتهم فحسب ، لا (التوليد) الذي كان يرمي اليه (سقراط) لاستخراج المعرفة من دخيلة نفوس الذين يلتقيهم ، فيطرح عليهم اسئلته ! ..

ولا يساورنا الشك في هذا الفارق .. بين الفيلسوف السفسطائي ، الذي تنبأت له كاهنة (دلفي) بانه احكم اليونان ، وبين شاعرتنا التي عمرتها الثقة فتسنمت على الشعراء ، إذ تفردت بقرض هذه القصيدة .. كما انه الفارق كذلك بين الشعر الذي يميل الى مخاطبة الوجدان ، ومناجاة القلوب للسمو بها ؛ وبين الفلسفة التي تجنح الى محاورة العقول والأذهان لتبصرها بالحياة ، وتمدها برؤية للعالم اكثر اكتمالاً ووعياً « ولهذا كان الشعر وسيظل أوفر حظاً من الفلسفة ، وأسمى مقاماً من التاريخ » ! ..

لنستمع إليها تسائل الشاعر هاتفة :

أأرهفت سمعك يوماً

إلى موسيقا الصمت

وايقاعاتها المخملية
التي تعدل الف انيس ؟
احاولتَ يوماً
ان تعيَ عِطر الزهر
وتفهم تغريد الطير
وقد بللتها دموع الغمام ؟
افي مقدورك الإبتسام للشقاء ؟
اعرفتَ مناجاة النجوم
كما يعرفها بنو الصيّاد
ممن يحيون ، ولا زورق لهم ولا شراع ؟
اعرفتَ ان تشرى من العدَم ؟
أفي وسعكَ إبداع كون شامل
كتلميذ صفي
حذق تلوين الموج ؟
اثملتَ حيناً
حيال لوحة فتانة
لغروب شمس رائع موّار
يبعث كوامن الشجَن ، ويثير لواعج الحنين ؟
اذرّفتَ العبرات يوماً
وانتَ ترهف السمع الى ابتهال المصلين ؟
امسّكَ الفقرُ
عنيتَ بؤس مَن لا يُبصرون ؟
اشرقت نفسكَ حبوراً
لهناء إخوتكَ السعداء ؟

ألغشت فريقاً من التعساء
ضحايا القدر والناس ؟
أفي ميسورك أن تعفو دوماً
على الإهانات والهنات ؟
وأن تشدو فرحاً مسروراً
ألحاناً أحلى من النسمات ؟
أعرفت كيف تجوز أعنان السماء
بلا رحيل ولاونى
كيما ترنو الى الشمس متلألئة
خلف السحب الدكناء ؟؟..
إن كنت تفرد جناحيك
لتجلو بدائع الوجود
إن كنت تشدو بالشعر
نِعَمَ البارىء والخلود
إن كان الهوى والجمال
ظمأك الذي لا يرتوي
وإن كانت الحرية حقاً
أغلى لديك من الحياة
فإن الأعياد ستكلل
أوصابك ودموعك
وستفمر الأزاهير بيداءك ! ..
ألست صادقة أيها الشاعر ؟..

أرأيتم كيف استطاعت الانسجام والتوافق بين لغتها الواضحة المعبّرة ، وبين فكرتها الهادفة الملتزمة ـ إن جاز التعبير ـ التي حددت موقفها من رسالة الشاعر ؟..

ارأيتم كيف اتسّمت قصيدتها بصدق العاطفة وهدوئها ، اللذين يفضيان الى تطهير النفس والسموّ بها ؟..

ولم تتسّم بالثورة العارمة ، التي تثير الانفعال فيفضي الى الألم ؟ وتتشح بالعاطفة الجيّاشة المحتدمة ، التي شدّ ما يتوتّر فيها هذا الانفعال فيؤدّي الى خوف الشاعر من رسالته ؟

ارأيتم في النهاية ، كيف افصحت عن ايمانها برسالتها ؟

ايمانها « الذي يتعدّى كونه تعشّقا للكلمة باعتبارها جمالاً فنياً ، الى كونه تشبّثا من حيث هي سلاح وجسر » ؟..

لنعج الى قصيدتها الثانية (فلامنكو) اي الرقص الاسباني ـ ولنتملّ هذا المشهد الحيّ المعبّر الذي اندمجت فيه شاعرتنا اندامجاً يوشك ان يبلغ « حلوليّة » المتصوّفة .... ولننظر كيف اتحدت به او (تقمصته) ان جاز التعبير ، فاختزلت بتعبيرها عنه ، الماضي والحاضر معاً ، واستطاعت بتصويرها إياه ان تأسر « عالم تجربتها المباشرة ، وان تمسك به دون ان يفلت من بين يديها ..فتكشف عنه ، وتجعله مرئياً ومحسوساً في ذاته » ....

لنصغ الى هذه القصيدة الشائقة النابضة بالحياة والحركة ، التي بلورت فيها شاعرتنا مقدرتها الفائقة في التصوير الفني ، المتجلي في انطباعاتها ، وبين الصورة الاخاذة المتجليّة في رسمها هذه الصورة !..

واشهد ـ كما ستشهدون معي حين اتلوها عليكم ـ انها برعت في الرسم والتصوير ، براعة المصور الفنان الموهوب ، الذي يستلهم المنظر ويحياه ، ثم لا يلبث ان ينقله حياً الى لوحته ، ليعطينا لا المنظر نفسه فحسب ، بل روحه وجماله ومثالياته كذلك !..

لنستمع الى نبض هذه الأحاسيس الجمالية ، التي تنتقل الى القلوب دون استئذان ، لتحييها وتنعشها ، وتبعث فيها الدفء !.

تقول الشاعرة في قصيدتها التي اهدتها الى الفنانة الاندلسية « ماريا البايسين » :

ارقصي احزاننا السرمديّة
روّحي عن نفسكِ ، ايتها المتمرّدة
جنّبي عنك الهمّ والأسى
اللذين تنوء بهما اهدابكِ الوطف الجميلة !
رفّي بزنديكِ ، وبنانكِ ، وروحك
رفّي رفيف اجنحة الطير وظلال اللهَب
ايقظي الربيع .. ايقظي
ربيع عمركِ يا ابنة العشرين !
ارقصي ، وابعثي الدفء في الليل الرهيف ،
تلملمي ، ثبي ، اهتفي
فلعلّ الدراري الصّمّ تهبّ !
عجلى لفوتكِ .
تفنّني بمباعبة صنجيكِ
احلمي ، انتحبي ، إلعني في طوّيتكِ
الفنّ والزمن والقدر والردى !
ارقصي اوصابكِ وانتِ تأتلقين نظرةً
فلعلّ هذا المسرح ، يعزّيكِ عمّا نابكِ
دعي غدائركِ الزرق تهمي مزهوةً
كزهوكِ انتِ يا ذات الطّرْف المتلألئ !.
لكأن هفيف غلالتكِ
وهمسات شَعركِ المرسل
يذكّران ، إمّا جَنَّ الليلُ
بَمَيسان الصفصاف الباكي وتألمه !.
ارقصي مفاتن أرضكِ الجمّة ، ماريا البايسين
مفاتن اسبانيا التي تكرّمين وتقدّسين
فلن يفتأ الشيبُ يضلّ دربه
صوب امجاد وطنكِ وعرْفكِ !.

ألا إن مَحياك الشجيّ الحزين لفتننا
على الرغم مما ينتابنا من قلق
فدعينا نلمح ولو بارقة امل
في نظراتك السود المخملية !.
ارقصي اغاريد تراثك والحانه
الحان « قرطبة » المفعمة !.
لكان صوت « زرياب » يتناهى الى سمعي في اصدائها
وإنه ليتناهى إليّ من صميم إطار الفلامنكو !.
يتناهى اليّ على لحن القيثارة الشجيّ
على شدو الكلم المثيرة
على شكاة المغنّي النديّة !..
الا هدهدي يا ماريّا ... هدهدي اوصابك
ارقصي وذوبي في الموسيقا
وابسطي اساريرك الجهْمَة
فستظلّ اغاريد العصور الخوالي
حيّة بفضل فنك
بيد اني ، وانا اردّد فيك طرفي ، رغم الوردة في شعْرِك
ورغم جذل هذا الحفل واصواته
ورغم شموخك وخيلائك
اشهدك كل مساء تعاودين أساك !..
ارقصي ... ارقصي الفرَح الآفل ، والمرَح العابر
مرحنا نحن المبعدين من فردوسنا
اقرعي الأرضَ بقدميك ، تحدّي السماء
أسيلي ... اسيلي دموع الإله !.

اثمة تعبير عن تجربة شعورية أسمى وأوقع من هذا التعبير ؟

أثمة تصوير لمشهد .. لواقع .. لحقيقة .. أبرع وأفتن من هذا التصوير ؟.

أثمة إحساس بمشهد .. بواقع ، أصدق وأعمق من هذا الإحساس ؟.

لقد عرّف « كولردج » الشعر الرائع بأنه « أفضل الألفاظ في أفضل الأوضاع » وأعطى مفهوماً له إذ أوجب « أن يكون لكل عبارة ، ولكل استعارة وتشخيص ما يسوّغها من العاطفة ، سواء كانت هذه العاطفة ، عاطفة الشاعر نفسه ، أو عاطفة الشخصية التي يرسمها » .. ونخال أن شاعرتنا ، في قصيدتها هذه ، قد حققت ما تمنّاه « كولردج » وأضافت الى هذه الأمنية عرفانها « بخصائص اللفظ التي تنطبق على العبارة ، ويزيد عليها التنسيق الذي يسمح لكل لفظ بأن يشبع شحنته من الصور والايقاع ، والذي يؤلف بدوره ايقاعاً وتناسقاً بين الالفاظ ، وظلالاً متناسقة كذلك من ظلال الالفاظ ! » ..

إن شعر شاعرتنا المنسجم الموقّع الذي ترسله منساباً على السجية ، لا يعنّي القارىء البتة في تقصي مراميه ، بل يسير معه سيراً رهواً ، مستمتعاً بما يقرأ ، متلائماً معه أشد التلاؤم ، لسلاسته ورقته وسهولته ووضوح معناه ، وصدوره عن عاطفة صادقة اعتملت في نفس شاعرتنا ، يحسّها القارىء وكأنها تعتمل في نفسه أيضاً ..

أولم تنبئنا بأن كتابة القصائد ، لا تأخذ من وقتها إلاّ القليل ، اذا شعرت بحاجة الى كتابة الشعر ؟.

أولم تخبرنا انها لا تُستعمل كلمات كبيرة ، ولا تتعمد ذلك ، لأنها تعبّر عن افكارها ومشاعرها ببساطة ؟..

ترى .... أولم تمتز موضوعات .. راسين بالبساطة ؟ أولم تكن سمة فنه ، وطابع ادبه ؟

ترى .. أولم يحتفظ « دانتي » ببساطته وبراءته ابداً ؟ ..

الا إن البساطة والبراءة فحسب ، هما سمة فن شاعرتنا الأصيل ، وطابع ادبها العذب الجميل !..

وبعد ... فلست مغاليا اذا قلت في ختام حديثي : إن الشاعرة السيدة سلمى الحفار ، تبدو لي في شعرها كله (كالجوقة) في المسرحيات اليونانية التي « تجعل من الحديث الخاص حدثاً عاماً والتي تعمل على تغيير كل شيء

تلمسه .. فهي تزيد من عناصر الجمال والسمو ، وتقضي أو تقلل من عناصر الالم القاسي .. وهذا العمل ليس مـن الاعمال غير العادية .،. إنه الوظيفة الطبيعية للشعر ، والوظيفة الطبيعية للشاعر كذلك ، لان عمل الشاعر « ليس في الانتظار حتى تتجمع الصرخة من تلقاء نفسها في حلقه ، بل إن عمله هو ان يتصارع مع صمت العالم ، ومع ما كان خلوا من المعنى فيه ، ويضطره الى ان يكـون ذا معنى .. ان يتمكن مـن جعل الصمت يجيب ، وجعل اللاوجود موجودا .. إنه عمل يأخذ على عاتقه أن « يعرف » العالم ، لا عن طريق التأويل والايضاح والبرهان ، ولكن مباشرةً ، كما يعرف الانسان التفاح في فمه » !..

او ليست شاعرتنا وقد استجابت لها قريحتها تنحو هذا النحو ؟

او لم يهزنا شعرها ، ويأخذ بمجامع قلوبنا ؟.

او لم يمتزج باجزاء نفوسنا رقة وعذوبة ؟..

هكذا رايتني امضي متهللا لمذهبها الحسن فيه ، معجبا بطبعها الصحيح في ادائه ، واثقا أشد الثقة بانه صادر بعفوية عن ذاتها الخيِّرة ، معبِّر بصدق عن تجربتها الشعورية العميقة !..

لا غرو ان امضي متهللا معجبا ، ولاسيما ان من يستطلع طلع ما حوته « نفحات الامس » كما استطلعته ، ويتوسمه كما توسمته سيأنس منه ــ ولا ريب ــ تلك الاهتمامات الحلوة الرائقة التي خطرت في نفس شاعرتنا فتوفرت على تصويرها ، حتى اوشكت ان تشبه فيها اهتمامات « الامير الصغير » التي صورها لنا « سانت اكسوبري » فمثلتْ امامنا ، وهي تعبق بالبراءة ، وترفل بالمحبة ، وتنعم بالصدق ، وتزهو بالجمال !..

وبعـد ...

كان « ابن المقفع » يقف قلمه ، كثيرا ، فقيل له في ذلك فقال :

إن الكلام يزدحم في صدري فيقف قلمي لاتخيره ... ولكم ادرتُ فـي خلَدي قول « ابن المقفع » وانا اهم بالكتابة عن شعر السيدة سلمى ، فكدت ان انهج سمته واحتذي على مثاله .. ولكم خطرت في ضميري اشياء واشياء ، كان في ميسوري ان اتحدث عنها لو ساعفني الوقت ، بيد ان قلمي وقف ، لا لاتخيرها كما صنع اديبنا الجهبذ ، بل لاجـبها مخافة ان يتطاول الحديث فأسهب فاغدوا كحاطب ليل ... ولكم ناجيت نفسي بأن آمسي دليل قرآئي الى الاستمتاع بجمال ما قرات فانشدهم كل قصائد ديوانها ــ بعد ان نقلته الى العربية ــ بيد اني تهيبتُ ... اجل تهيبتُ بعد ان لاح لعيني من بعيد شـاعرنا « المعرّي » وهو يشـتد وراء خطوي ، منبهًا إيّاي ، هاتفاً بي : حذار ... حذار « فقد يضل الدليل في ضوء القمر » !..

حي بن يقظان

« بين الفلسفة والتحليل النفسي »

عبد اللطيف أرناؤوط

ثلاثة نصوص بهذا العنوان افرزها الفكر العربي الاسلامي ، وكانت محط اهتمام الفلاسفة على مر العصور ، ولم تنل عناية دارسي الأدب كثيرا ، وهي حي بن يقظان : لابن سينا التي طبعت في ليدن عام ١٨٨٩ وفي مصر ، ورسالة حي بن يقظان : لابن طفيل وقد طبعت في مصر مرارا وفي دمشق ايضا سنة ١٩٣٥ .

وحي بن يقظان : للسهروردي وهي مخطوطة مودعة في مكتبة الاسكوريال .

١ ـ رسالة حي بن يقظان لابن سينا :

اما رسالة ابن سينا فتشبه في جوهرها كتاباً يونانياً اسمه / أيمن دريس / اي [حافظ الناس] منسوبا الى / هوملس / ، وقد كتبه على صورة محاورة امتزج فيها المذهب الافلاطوني بمذاهب قدماء المصريين ، وأشار اليه القفطي في تاريخ الحكماء(١) ، وقد نشرها / احمد امين / في تسع صفحات من كتابه :

/ حي بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهروردي . / وعلق عليها بشروح ضافية حاول من خلالها ان يوضح فكرتها الفلسفية معترفا انه اجتهد في ذلك ولاقى عنتا في فك رموزها ، ولم يلتفت الى جانبها الادبي . وتوحي بداية الرسالة أن قصة حي بن يقظان كانت معروفة عند الناس زمن ابن سينا بدليل قوله في مطلعها .

« وبعد : فان اصراركم معشر إخواني على اقتضاء شرح قصة حي بن يقظان هزم لجاجي في الامتناع ، وحل عقد عزمي في المماطلة والدفاع ، فانقدت لمساعدتكم وبالله التوفيق »(٢) .

وحي بن يقظان عند ابن سينا شيخ بهي قد اوغل في السن واخنت عليه السنون ، ما زال يحتفظ بطراوة العز ، ولم يهن منه عظم ولا تضعضع له ركن ، يظهر لابن سينا وصحبه في بعض متنزهات بلاده [برزة](٣) . فيسالونه عن اسمه ونسبه ، فيسمي نفسه حي بن يقظان ، وينتسب الى بيت المقدس ، وأما حرفته فهي السياحة في اقطار العالم وقد اكتسب من التجوال خبرة ، وأما وجهته فالى أبيه الذي هداه الى الطريق السالكة الى نواحي العالم حتى زوى بسياحته آفاق الأقاليم ، فطارحه ابن سينا وصحبه مسائل في العلوم واستفهمه عن غوامضها ، ومنها علم الفراسة ، فرأى القوم من تمكنه بهذا العلم ما أثار عجبهم ، وشرح لهم من خلال هذا العلم خلاصة فلسفته التي فك / احمد امين / بعض رموزها . فحي بن يقظان هو العقل الذي يكتسب من تجارب السنين والرحلات ، ورفقته هي الشهوات والغرائز والغضب وسائر الملكات الانسانية ، والمجادلة بين الرفقة وحي هي الصراع الذي يقع بين غرائز الانسان وشهواته ، وعلم الفراسة هو علم المنطق لانه سبيل الى معرفة المجهول الخفي من الأمور الظاهرة ، والرجل اليميني في النص رمز للقوة الغضبية وهي اقوى القوى ، والشخص اليساري رمز للقوة الشهوانية التي

تلازم الانسان حتى الموت . وحد المغرب وحد المشرق هما المركبات المحسوسة في عالمي الأرض والسماء . فحد المغرب هو الهيولى وحد المشرق هو الصورة ، ويمكن للانسان أن يتخطى السور المضروب حولهما بالتعلم والاكتساب ، وإشارته الى أن الانسان « لا يستطيع أن يتخطى السور بينهما إلا بالاغتسال في عين فوّارة » يريد بالعين المنطق الذي يحكم العقل ويهديه الى الصواب ، وقوله : « هذه العين تمدّ نهرا على البرزخ من اغتسل منها خف على الماء فلم يغرق » يريد بالبرزخ ان المعارف تمد العقل مستفيدا من الحس في الأوليات والبديهيات ، ويريد بخفة المغتسل في الماء بلوغه درجة في علم المنطق يطلع بها على الحقائق دون تعب او نصب ، وأما الاقليم الغامر الذي يمت للصورة ، وأما الاقاليم الأخرى فهي مملكة المعادن ومملكة الحيوان ومملكة النبات ومملكة الانسان والافلاك السماوية التي أولها فلك القمر وآخرها الفلك التاسع تبعا للفلسفة اليونانية ، وتسمون هذه الافلاك الأولى العقول التسعة ، يضاف اليه العلة العاشرة أو علة العلل وهو العقل الأول الذي تفيض منه العقول كلها . والسكك الخمس هي الحواس الخمس ، ويشير بالأقوام البررة الى القوى العاقلة التي يتميز بها الانسان وهي ترتبط بالعقل العاشر الذي هو الله واجب الوجود .

وليس في رسالة ابن سينا أي اشارة الى حياة حي بن يقظان وولادته غير الشرعية كما ورد في رسالة ابن طفيل ، ولا تلتقي الرسالتان الا بمضمون فلسفتهما الاشراقية ، أما القصة فليس بين سيرة حي فيهما اي شبه ، إلاّ اسم حي بن يقظان . مما يشير الى ان مصدر القصتين ليس واحدا ، ولعل ابن سينا استند الى كتاب / هوملس / الآنف الذكر في حين اعتمد ابن طفيل مصدرا اخر لعله مجموعة قصص رويت عن الاسكندر من بينها حكاية الصنم والملك وابنته ، فهي تشبه قصة ابن طفيل كما سيمر بنا وثمة فارق آخر ، فقصة حي بن يقظان لابن سينا ليست قصة بالمعنى الفني ، وانما هي حكاية فكرة بالرموز وليس فيها ما يتجاوز العرض الفلسفي الذي يستند الى نظرية الفيض .

قصة حي بن يقظان لابن طفيل :

بنى ابن طفيل قصته على العقل ، ولكن باسلوب آخر ، فقد ابرز بأن في وسع الانسان أن يرتقي بنفسه من المحسوس الى المعقول الى الله حيث

يستطيع عقله ان يعرف العالم والخالق ، والمعرفة عنده تنقسم الى قسمين : ١ ــ معرفة حدسية ٢ ــ معرفة نظرية اي معرفة مبنية على الكشف والالهام كالتي عند الصوفية ، ومعرفة مبنية على المنطق ، ويمكن التوصل الى المعرفة الاولى برياضة النفس حيث تتكشف الحقائق بالحدس كانها نور ساطع للذيذ يومض للمتأمل حينا ثم يخبو حينا ، وقد جعل ابن طفيل حي بن يقظان يسلك هذين السبيلين، فتارة يصل الى المعرفة بالحواس ومركباتها ، وتارة يصل اليها بطريق الكشف .

وقد نشر / غومس /(٤) رايه في اصل قصة حي بن يقظان فزعم انها قصة ذي القرنين ، وحكاية الصنم والملك وابنته ، ومن بين هذه القصص واحدة تشير الى ان الاسكندر وصل الى جزيرة تسمى / ادين / فوجد فيها صنما عظيما عليه كتابة ، فأمر احد العلماء فترجمها له ، فاذا بها قصة عن حياة صاحب الصنم ، وهي تشبه قصة حي بن يقظان من نواح عديدة . فقد كان بطلها ابنا لابنة ملك ، القت به في اليم فحملته الامواج الى جزيرة نائية غير معمورة ، فتبنته غزالة ، ونما في رعايتها ، وجعل يتفكر ويتدبر [دون أن يصل الى الحكمة والتصوف] على حد تعبير / ليون جوتييه / ، ثم يقبل الى تلك الجزيرة رجل يعلم ذلك المتوحد بنفسه العارف التي يصل اليها حي بن يقظان من تلقاء نفسه ، ولم يكن ذلك العارف الا اباه اي ابن الوزير الذي تعلقت به امه وحملت منه ، وقد غضب عليك الملك للعار ، وامر بالطفل فوضع في مركب حمله الى الجزيرة ، ثم تمر سفينة فتحمل الأب والابن الى المعمورة دون ان يعرف احد منهما علاقته بالاخر .

وهذا الجزء من الحكاية يلتقي الى حد بعيد قصة ابن طفيل . اما بقيتها فمختلفة تماما ، والواقع ان ابن طفيل ادخل تحويرات بديعة على هيكل القصة واغناها بحشد عظيم من الآراء والأفكار . وقد ذاعت قصة حي بن يقظان بين العرب والمسلمين ذيوعا عظيما . ونقلت الى اللاتينية ليقراها / الكويكرز / ككتاب من كتب التقى والورع وامتدحها الفيلسوف / لينتز / واعتبرها / بيلايو / ابدع واغرب ثمرات الأدب العربي(٦) .

وخلاصة قصة ابن طفيل .. ان طفلا تولد في جزيرة مهجورة من جزائر الهند التي تحت خط الاستواء ، في وسط ظروف طبيعية طيبة ، تولد من بطن ارض تلك الجزيرة ، اذ تخمرت فيه طينة على مر السنين دون ان يكون له

ام او اب ، وفي قول آخـر ان تيار البحر حمله الى هـذه الجزيرة في تابون احكمت زمه امه بعد ان اروته من الرضاع ، وكانت اميرة مضطهده في جزيرة مجاورة ، فاستودعت ابنها الأمواج طلبا لنجاته من موت محتم ، كـان ذلـك الطفل يدعى [حي بن يقظان] فتبنته غزالة وارضعته ، وصارت لـه كامه ، ونما / حي / وأخذ يلاحظ ويتأمل وكان الله قد وهبه ذكاء وقادا ، فعـرف كيف يقوم بحاجاته الطبيعية بل هدته الملاحظة والتفكير الى أن يدرك بنفسه ارفع حقائق الطبيعة وما وراءها ، وبلغ ذلك بطريقة الفلاسفة ، التي تقوم على الإشراق حتى تمكن من الاتحاد الوثيق بالله ، ولكي يصل حي الى الاشراق دخل مغارة وصام اربعين يوما متوالية ، مجتهدا ان يفصل عقله عن العالم الخارجي وعن جسده بواسطة التأمل المطلق في الله ، لكي ينجح في الاتصال به ، ولما ادرك ما اراد لقي رجلا تقياً يدعى /ابسال / إقبل من جزيرة مجاورة الى هـذه الجزيرة التي كان يحسبها خلاء من الناس ، وقام / ابسال / بتعليم الكـلام لحي المنفرد بنفسه ، ولم يلبث ان وجد في الطريق الفلسفي الـذي ابتدعـه حي لنفسه تعليلا للدين الذي كان يعتقده ، وتفسيرا لكل الاديان المنزلة ، ثـم قاد / ابسال / حيا الى الجزيرة المجاورة وكان يحكمهـا ملـك تقي يدعـى / سلامان / وهو صديق ابسال ، وكان يحرم العزلة ويدعو الى ملازمة الجماعة وطلب اليه ان يكشف لأهل الجزيرة الحقائق العليا التي وصل اليها ، فلـم يوفق ، بل وجد ابسال وحي ان الحقيقة الخالصة لم تخلق للعوام لانهـم مكبلون بأغلال الحواس ، فقررا الاعتزال عن الناس بعد ان وجها اليهم النصح بالتمسك بأديان آبائهم ، وعادا الى الجزيرة المهجورة لينعما بهذه الحياة الالهية الرفيعة الخالصة التي لا يدركها الا قلة من الناس والأساس الفلسفي الـذي تقوم عليه قصة حي لابن طفيل هو الافلاطونية الحديثة ، فقد صور ابن طفيل الانسـان بشخص حي رمزا للعقل . واليقظان هو الله ، ورمى مـن ورائها الى بيان الاتفاق بين الدين والفلسـفة .

٣ ــ حي بن يقظان .. للسهروردي :

كان السـهروردي متفلسـفا متصوفاً ، درس الفقه في / مراغه / ثم انتقل الى / اصبهان / فبغداد فحلب . واشاع فيها تعاليمه الفلسفية وحماه الملك الظاهر الايوبي ، ولكن إمعانه في آرائه الحلولية . وأن العالم والله شيء واحد ند الب عليه الفقهاء والشعب فقتل سنة ٧٥٨ هـ . وهو في السادسة والثلاثين

من عمره ، كما قتل الحلاج قبله ، وكان السهروردي على مذهب المشائين والرواقيين وبعض تعاليمه اندست فيها الافلاطونية القديمة ، فهو رئيس فرقة الإشراقيين ، وقد جاءت رسالته عن حي بن يقظان شرحاً لهذه الفلسفة ورسالة السهروردي التي سماها « الغربة الغربية » هي أشبه برؤيا القديس يوحنا . ينتقل فيها القارىء الى جو مسحور من الخيال كأنها رحلة صوفية الى عالم آخر غير عالمنا وفيما يلي عرض لهذه الرؤيا :

يسافر بطل القصة مع اخيه / عاصم / من ديار ما وراء النهر ليصيدا طائفة من طيور ساحل لجة الخضراء ، فيقعان بغتة في قرية الظالم أهلها أي مدينة / القيروان / فلما احس قومها بقدومهما ، وعلما انهما من أولاد الشيخ « هادي بن ابي الخير اليماني » احاطوا بهما وقيدوهما بالسلاسل والاغلال وحبسوهما في قعر بئر لا نهاية لمسلكها ، وكان فوق البئر التي عمرت بحضورهما قصر مشيد عليه ابراج عالية .

قالوا للأخوين : لا بأس عليكما إن صعدتما القصر مجردين عند المساء ، اما في الصباح فلا بد من النزول الى غياهب الجب ، وكانت البئر مظلمة ، لا يبصر فيها الناظر يده ، وحين كانا يشرفان من القصر على الفضاء يريان من كوة في ابراجه « حمامات من ايوك اليمن » تطلعانهما على حال الحمى ، وتزورهما احياناً « برق يمانية » تومض من الجانب الايمن الشرقي وتخبرهما بطوارق نجد فتزيدهما وجداً على وجد ، وفيما هما على تلك الحال يهبطان ويصعدان رأيا « الهدهد » [بريد الوحي والالهام] في ليلة قمراء ، يسلم عليهما ، وفي منقاره كتاب صدر من شاطىء الوادي الايمن في البقعة المباركة ، ويقول لهما : خلاصكما على يدي ، وقد جئتكما من سبأ بنبأ يقين ، وهو مشروح في رقعة ابيكما ، فلما فضا الكتاب وجدا انه مستهل بالبسملة مع عبارة : كم شوّقناكم فلم تشتاقوا ودعوناكم فلم ترحلوا واشرناكم فلم تفهموا الاشارة ، ثم يطلب الكتاب منهما ان يتخلص أحد الاخوين من أخيه إن رام النجاة ولا يتقاعس عن السفر ويعتصم بجوهر الفلك المقدسي المستوى على نواحي الكسوف ، فاذا جاء وادي النيل فلينفض ذيله ، وليقل الحمد لله الذي احيانا بعد ما أماتنا واليه النشور ، وليهلك اهله ويقتل امرأته انها كانت من الغابرين .... وليركب السفينة التي باسم الله مجريها ومرسيها .

وتقدم الهدهد فصارت الشمس فوق راسيهما وجرت بهما في موج كالجبال ، وهما يريدان الصعود الى طور سينا ، ليرمقا صومعة ابيهما ، وحال بين احدهما وبين ولده الموج ، فكان من المغرقين » .

وعرف ان قومه موعدهم الصبح ، اليس الصبح بقريب ، وعلم ان القرية التي كانت تعمل الخبائث جعل الله عاليها سافلها وامطرها بحجارة من سجّيل، فلما وصل الى موضع تتلاطم فيه الامواج ، وتتلذّذ فيه المياه ، اخذ « ظئره » التي ارضعته ، فالقاها في اليم ، فكانا يسيران في جارية ذات دسر والواح ، وغرّقا السفينة مخافة ملك ياخذ كل سفينة غصباً ، والفلك المشحون قد مرّ بهما على ياجوج وماجوج على الجانب الايسر من الجودي . وكان يصحبه طائفة من الجن تعمل بين يديه ، وفي عين القطر امر الجن ان ينفخوا فصار مثل النار ، فجعله سداً انفصل به عنهم ، وتحقق وعد ربه ، فراى في الطريق جماجم عاد وثمود ، وطاف في ديارها الخاوية ، ثم اخذ الثقلين مع الافلاك فجعلهما مع الجن في قارورة مستديرة صنعها ورسم عليها خطوطا كالدوائر ، فلما انقطع الماء عن الرحا انهدم البناء وخلص الهواء الى الهواء ، والقيت الافلاك على السموات حتى طحن الشمس والقمر والكواكب ، فتخلص من اربعة عشر تابوتاً ، فالفى سبيل الله فتيقظ ، ان هذا صراطه المستقيم ، واخته قد اخذها بياتاً ، فباتت في قطع من الليل مظلم وبها جن وكابوس ، يتطرق اليها صرع شديد ، وراى سراجاً فيه دهن ينتسج نوره وينتشر في اقطار البيت ، فيشعل ساكنها من اشراقة نور الشمس عليهم ، فجعله في فم تنين ساكن في برج دولابه تحته بحر قلزم وفوقه كواكب ما عرف مطلع اشعتها الا باريها والراسخون في العلم ، وقد راى ابراج السماء تطوى ، وبقي الميزان مسبوقاً وقد طلع النجم اليماني من وراء غيوم رقيقة متالفة مما نسجته عناكب زوايا العالم الصغرى ، عالم الكون والفساد ، وكان معهما غنم فتركاها في الصحراء ، فاهلكتها الزلازل، ووقعت فيها نار صاعقة ، فلما انقطعت المسافة ، وانقرض الطريق وفار التنور من الشكل المخروط ، راى الاجرام السماوية واتصل بها ، وسمع نغماتها ، وتعلم منها ، واصواتها تقرع مسمعه ، كانها صوت سلسلة تجر على صخرة صماء ، وقد سرت اللذة في مفاصله لسماعها ، ثم تقشع الغمام وتمزقت المشيمة ، وخرجت الحيتان فسالها عن الطور المائل امامها والصخرة العظيمة فاجابت : هذا الجبل طور سينا والصخرة صومعة ابيك ، وهؤلاء الحيتان اخوتك ، وقد وقع لهم شبه واقعتك ، فعانقهم وفرح بهم ، وصعدوا جميعاً

الى الجبل ، ورأى اباه شيخاً كبيراً ، يكاد السموات والأرضون تنشق من تجلي نوره ، فظل تهائها متحيراً ثم مشى اليه وسلم عليه وسجد له ، وكاد ان ينمحق من نوره الساطع فبكى زمناً امامه ، وشكا اليه من حبس قيروان ، فقال له : لا بد ان ترجع الى السجن الغربي ، وان القيد لن يبارحك ، فلما سمع مقالة الاب ، طار عقله وتأوه صارخاً ، واشرف على الهلاك ، وتضرع اليه ، فقال الاب : ـ لا بد من رجوعك الى السجن ، ولكني ابشرك بامرين ، فانك إن رجعت الى الحبس يمكنك المجيء الينا ، والصعود الى جنبنا هين متى شئت . والثاني انك ستتخلص من الحبس الغربي في النهاية مطلقاً ، واعلم ان هذا جبل سينا وفوقه مسكن والدي وجدك ، واعلم انني بالاضافة اليه مثلك بالاضافة الي ، ولنا اجداد آخرون حتى ينتهي النسب العظيم الى الذي لا جد له ولا ام وكلنا عبيده وهو فوق النور ونور النور ، المتجلي لكل شيء بكل شيء ، وكل شيء هالك إلا وجهه .

ثم تغيرت عليه الحال فسقط من الهوى الى الهاوية بين قوم ليسوا بمؤمنين محبوساً في ديار المغرب ، وبقي معه من اللذة ما لا يطيق شرحه ، فانتحب وتحسّر على مفارقة الحلم الذي زال بسرعة ، وحلّ محله قيود الهيولى والطبيعة .

ومع ان الكاتب احمد امين اظهر عجزه عن شرح رموز القصة الا انه حاول توضيح بعض جوانب ما فيها من رؤى ، فجعل اختيار السهروردي لمدينة القيروان رمزا للعقل يشرق على الانسان ، والبئر هيَ رمز لشهوات الانسان ، ولحياة الظلمة التي تستبد بها الشهوات ، والهدهد كما يظهر هو وحي العقل وإلهامه ، وعاصم اختير اسمه من العصمة لان العقل يعصم الناس من الزلل ، والسفينة هي سفينة العقل التي تقود الانسان بالتأمل الى الخالق ، والموج هو شهوات الانسان التي تعوق السفينة ، ورمز بعاد وثمود الى الناس الذين صرعتهم شهواتهم ، والحوت هو النفس الانسانية التي تسربت الى بحر الجسد تأويلا لقصة موسى مع الخضر ، فانه لما جاوزه وألقى على موسى النصب والجوع تذكر الحوت والاغتذاء منه ، ومشاق الرحلة ترمز الى سفر الانسان الطويل الى الحضرة الالهية ، ويخفي السهروردي جعل الوصول الى الحقيقة والكمال عن طريق التصوف ، في حين جعله ابن سينا عن طريق العقل والتفلسف . اما ابن طفيل فجمع بينهما(٢) .

٣ ـ روبنسون كروزو وحي بن يقظان :

تستند قصة روبنسن كروزو التي كتبها دانييل دوفو في اصلها الى مغامرات شاب نجا من سفينة غارقة ، وعاش اربعة اعوام على جزيرة مقفرة من جزر امريكا ، حسبما ترويه قصة نشرت من قبل ، على ان وقائع القصة واحداثها تلتقي الى حد بعيد مع مسيرة حي بن يقظان ، ولا يمكن اغفال هذا الشبه او تجاهله ، فروبنسن كروزو يتمرد على حياته ، ويرغب وهو في الثامنة عشرة من عمره ان يجوب العالم ليجمع ثروة يرتقي بها فوق حياته المتواضعة ، وبالرغم من معارضة ابويه ، ابحر في سفينة دون اي متاع ، لكن السفينة غرقت في البحر ، والقت بروبنسون الناجي الوحيد منها في جزيرة عذراء لا يسكنها أحد ، ويعيش آدم الجديد في هذه الجنة مع حيواناتها المسالمة ، منفصلا عن الانسانية ، وكان يشعر انه هالك لا محالة ، ولكن احساسه بالسيادة المطلقة على ما حوله يدفعه الى بناء امبراطورية لا تخطر ببال الناس فيرضى عن حياته، ويتحول اسفه لمفارقة العالم الى قناعة واستسلام ، ويغرق في عمل متواصل يشارك فيه العقل واليد معاً ، بجو من الحرية والجراة ، وعلى هذا النحو يبني روبنسون بناء جديداً ، وتمده انقاض الحضارة التي هرب منها بمقدار كبير من الصبر والعمل ، وهو يصنع عالما جديداً يقوم فيه بجميع ادوار الحياة الاجتماعية . كما فعل حي بن يقظان ، دون معونة الناس ، ودون اي وسيلة من صنع بشري سوى بعض الادوات والاسلحة والثياب ، وهو يبدع كل شيء من العدم دون أن يعرف مصدر إبداعه ، يخترع التقويم وفن بناء المنازل وصنع الخشب والمعادن والصيد ويتوصل الى اللاهوت ، وبعد ست وعشرين سنة من الإقامة في الجزيرة في العمل والابداع والتربية المنهجية المعادة التي يُتغلب بها على الصعوبات والعوائق المفجعة يلتقي بفتى متوحش هو / فندريدي / الذي مرَّ مثله بمحنة مماثلة ، فقد ساقه القدر الى هذه الجزيرة طفلا وعاش مُع وحوشها ، فيحيطه / روبنسون / بكل مظاهر الحب والرعاية ويعلمه اللغة والتقنيات جميعها والتصرفات واساليب التفكير لدى المتمدن ، ويصبح له خادماً وتلميذاً ورفيق عمل وصديقاً ، ويتعاونان معاً على إعمار الجزيرة وتحويلها الى مستعمرة ، ثم يعود الى وطنه الاصلي فيتزوج ويؤسس اسرة وينجب ثلاثة اولاد ثم يترمل ، ولم تطب له الحياة ثانية في المجتمع البشري الذي يسوده الشر واللذة وسيطرة المال ، فيحن مجدداً الى جزيرته التي أصبحت تمثل جنته الموعودة ، يعود اليها بعد زمن ، فيذهله ما جدَّ عليها

من تغير ، لقد ازدهرت وتكاثر فيها الناس ، ونفذ الى سكانها الصراع العنيف ولا سيما ان المتمردين القدماء فيهـا الذين يكون حثالة اناسها هـم الذين انتصروا ، وفسدت الاخلاق فشاع الاختلاط الجنسي ، وتعددت الزوجات ، ولكن روبنسون المؤمن بالفضيلة والعمل يستطيع خلال خمسة وعشرين عاماً أخرى قضاها في الجزيرة ، وهي تعدل ايام اقامته الاولى ان يعيـد النظام ويعاقب المجرمين ويقسم العمل بنظام ويوزع الارض ويقيم الزواج ويهدي الضالين ، وعندما رضي روبنسون عنها غادرها ليستسلم من جديد الى مزاجه المشرد ، تركها مزدهرة ليسود فيها السلام ، يقضي بقية عمره جوّاباً في اوربة وآسية وافريقيـة يتاجـر بكل نوع من انواع السلع ، وصـورة جزيرته لا تبرح مخيلته .

هذه خلاصة قصة روبنسون كروزو ، والمرء يذهل حقاً من الشبه بينها وبين حي بن يقظان في التفاصيل مع فارق ان / روبنسون / يصل الى الجزيرة ناضجاً يملك بعض الخبرات ، اما حي بن يقظان فيجيء الى جزيرته طفـلا ويكتشف معتمداً علـى ذاته كل خبرات العالم دون خبرة مسبقة ، وبين القصتين كما نلاحظ قلب لادوار الشخصيات . فابسـال الوافد من العالم يعلم حي بن يقظان لغة البشر ، في حين ان / فنندريدي / الوافد الى الجزيرة متوحش يتعلم اللغة من روبنسون ، وروبنسون كروزو يقيم عالمه الجديد معتمداً على العمل ، اما حي بن يقظان فيفسح للعقل والتأمل دوراً اكبر من العمل ، وليس مستبعداً ان يكون / ديفو / قد اطلع على قصة حي بن يقظان وتأثر بها ، فقد قدم ابن طفيل للكتاب من بعده أثراً متناسقاً من الناحيتين الفنية ، القصصية والفلسفية ، اما ديفو فقد اضعف الجانب الفلسفي على حساب الجانب الفني .

حي بن يقظان من وجهة نظر علم النفس :

تذهب / مارتا روبرت / في كتابها : [رواية الاصول واصول الرواية] الى ان لفن الرواية نواة بدئية ، يمكن ان تشرح قوتها الجماعية والوحدة العميقة التي تؤكدها بوصفها جنساً فنياً غير منتظم ، فكل رؤية لها تاريخها الداخلي وروايتها الاصلية ، وهـذه النواة البدئية تتجلى فيما سماه فرويد رواية العصابيين الاسرية ، فالطفل يرى في ابويه جنته الاسرية خـلال زمن طويل يوزعان له الحب والعناية باستمرار ، وهو يخلع عليهما قدرة لا متناهية على الحب والكمال ، ويضعهما في دائرة تتجاوز العالم الانساني بكثير ، ويجد فيهما

ضرباً من ضمان الأمن لذاته ، وبما ان النرجسية الطفلية التي توحي بهـذا التمجيد ، تمجيد الأسرة تضخم جميع الاشياء التي يمكن ان تتوحـد بها ، وتضفي عليها المثالية

فان عالم الطفولة الاولى المتسم بالمغالاة يميل ميلا طبيعيا الى الاستمرار ، غير ان الحياة ذاتها تجري احداثها على نحو مغاير ، ذلك ان الطفل يكبر وتبدأ عناية ابويه المستمرة بالتراخي ، ويظهر له حب ابويه متناقضاً ولا سيما حين يشارك في هذا الحب قادمون جدد ، فيرى الطفل نفسه مسلوباً وضحية خديعة او خيانة حقيقية ، ولا يعود ذلك الملك المدلل او الاله الصغير .. ويدرك ان اباه وامه ليسا الابوين الوحيدين في العالم ، فثمة آباء آخرون اكثر ذكاء وطيبة وثروة ومنزلة .. غير انه يظل عاجزاً عن التخلي عن فردوسه المفقود ، ولا يفلت من التمزق الا باختيار الحلم .. وعلى هذا النحو يتوصل الى ان يقص على نفسه حكايات او بالحري يبتدع حكاية اسطورية خاصة بسيرته الذاتية ، يسوغ فيها غبنه وحظه العاثر ، فيعتقد ان ابويه ليسا ابويه الحقيقيين ولا يجمعه بهما جامع ، وينظر الى نفسه على انه طفل لقيط او متبنى ، وان الدهر ابتلاه بأبوين غير جديرين به . فيبعد ابويه ليعبر عن رغبته في الابتعاد عنهما ، وتكشف عقدته الاسرية عن رغبة في التحرر ومحاولة للهروب ، لكنه يحتفظ بامه الى جانبه اول الامر ، ويضع والده في ضرب من الخيال الاسطوري ، في موقف يكون له معنى التكريم والنفي معاً ، وهذه اللامساواة بين الام والاب تعكس محنة الطفولة المؤلمة .

إن جوهر الرواية يقوم على هذه العقدة محو الاب او قتله وامتلاك الام ، وبمنح نفسه صورة الاب المثالي الذي يامل ان يحوز على مزاياه .

الرواية في نظر المؤلفة مشروع يرمي الى ان يرسم تعلم الحياة ، هي حكاية حياة ، والحياة ايضا حكاية او رواية ، فهي وريثة جنس روائي غير مكتوب ، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالوجود .. ولادة وزواج وموت . والرواية بحث عن الزمن المفقود عن طريق الوهم الروائي ، هو ذلك الوهم الذي يجعل الكاتب يتصرف وكأنه يكتب حقائق واقعية طبيعية او يصف الحياة بامانة ، وثمة نوعان او انموذجان من الرواية .. احدهما يزعم بانه يقتطع مادته من الواقع الحي او يصور شريحة من الحياة . وقد رجح هذا الجنس الروائي رجحاناً جعل بعض النقاد يقبلونه على انه الاساس النقدي الموثوق الوحيد والمشروع ..

اما النموذج الثاني فهو الرواية الخيالية البعيدة عن الواقع المزعوم ، وهو النوع الذي يقوم على الحلم والاستيهام ، وتفتنه الاحلام والخيال المستحيل ، ويخلق بمعزل عن العالم شعباً خرافياً وعالماً موازياً يهرب اليه ، ومن النموذج الاول قصص بلزاك ، ومن النوع الثاني رواية دون كيشوت وروبنسون كروزو حي بن يقظان ، ويمكن ان يتناوب الانموذجان في قصة واحدة ، ويتحدا بانصبة متساوية . وكل روائي مسوق بالضرورة الى احد امرين ، إما ان يلتزم بالعالم واما ان يخلق بصورة مقصودة عالماً آخر يتحدى العالم الحقيقي .

فالروائي في الحالة الاولى هو بلزاك وهوغو وتولستوي ودستويفسكي وبروست وفولكنر والروائي في الحالة الثانية هو الابن اللقيط ، هوسرفانتس في روايات الفروسية ، ونوفاليس وكافكا وملفيل ، وهو يلقي بالعالم خارج العالم ويقلب التاريخ والجغرافية والمنطق ويتجاهلهما . يخلق عوالم خيالية وجزراً مقفرة يكون فيها مثل حي بن يقظان حراً وبارعاً وسيداً او يروض نفسه على ان يتوصل الى الاله مثلما توصل اليه السهروردي في روايته .. ولو اخذنا بمبدأ المؤلفة في التحليل النفسي لرواية حي بن يقظان لوجدنا انفسنا مضطرين الى الاهتمام بالرموز الفلسفية ، فحي .. هذا الطفل اللقيط المجهول المنشأ [نشا من طينة الجزيرة ، او هو الابن غير الشرعي نشا من علاقة اثيمة بين ابنة الملك وابن الوزير] وهو يعاني من العقدة الاسرية ، فلم يكن هربه الا محواً للعلاقة الآثمة بين امه وابيه ، وهو يفيء الى عالم الطبيعة النقي تعويضاً عن العالم الفاسد الذي يذكره بنشاته الآثمة ، وحي لا ينفي دور الام ، فالغزالة التي تعهدته وارضعته تقوم مقام الام الطبيعية ، والعذابات التي تحملها في كل مرحلة من مراحل نموه ، هي مراحل لا بد منها لبلوغ الرشد ، وهي لون من الوان لعنة القدر ، وفردوس السهروردي هو فردوس اللاهوتيين انه الشاعر الذي تحول الى طفل وقد عادت اليه القوة المطلقة دون خطيئة أو إثم يتابع باسمها البحث عن اللانهاية والسعي الى ان يكون مطابقاً للاله ، بمشاركة صوفية في روح العالم ، تعبر عن تضخم الانا وتجاوز كل ما هو بشري ، فهو رومانسي حالم ، يحل الرؤيا محل النظر ، ويمحو بالحدس كل ما هو منطقي يدخل في دائرة الوعي .

وهذا الاتجاه الجديد في التحليل النفسي للادب ، لم يدخل بعد دائرة اهتمام النقد الادبي عندنا ، مع انه يبرز اصالة ادبنا العربي ، ويضعه في مكان الريادة من الادب العالمي ، ولكنه يتطلب تخصصاً في علم النفس وثقافة واسعة لا تتوافر اليوم لنقادنا الذين يتناولون الآثار الادبية من زاوية سطحية .

الحواشي :

(١) كتاب حي بن يقظان للاستاذ احمد امين ، ص ١٦ .

(٢) المصدر ذاته ، ص ٢٠ .

(٣) المراد بكلمة برزة : النهضة والتيقظ الى ما وراء حياة البدن حياة روحية اخرى .

(٤) المصدر السابق ، ص ١٣ .

(٥) ليون جوتيه وتاريخ الانبياء واصول الدين .

(٦) المصدر السابق لاحمد امين ، ص ١٤ .

(٧) المصدر السابق .

أصوات من الصمت القديم

علي القيم

للموسيقى في حضارتنا العربية القديمة ، تاريخ طويل يمتد الى اكثر من خمسة آلاف سنة مضت ، وهذه الموسيقى كانت الأصل الذي تطورت منه موسيقى شعوب العالم ، واصبحت تشكل تراثاً إنسانياً اكثر منها تراثاً محلياً ، صنعته عبقرية الامة العربية ، وطورته من عصر الى عصر ، ومن جيل الى جيل ، وكانت في كل جيل تبدع آلة جديدة او تدخل تحسينات على آلة قديمة ، فيشيع ذلك ، وتتلقفه الأيادي والأنامل ، وتشدو به الحناجر .

في حضارتنا القديمة كانت الموسيقى ، ولا تزال تعكس خصائص الناس وفنونهم ومعتقداتهم وافراحهم واتراحهم وحالاتهم النفسية والاجتماعية المختلفة — وإذا كانت هذه الموسيقى أكثر الفنون تعرضاً للضياع — تصمت بصمت الموسيقيين ، فإن الانسان المتميز بطموحه الى معرفة وحب الاكتشاف ، استطاع ان يستنطق بعض الآلات الموسيقية المكتشفة ، وان يدرس مشاهدها المختلفة — وهذا ما اسهم في تكوين المعرفة عنها ، وظهور ما يسمى بـ « علم الآثار الموسيقية » .

البداية

لا يزال موضوع ، كيف نشأت الموسيقى ، وكيف انتشرت في العالم ، مثار جدل وبحث بين كثير من علماء العالم المهتمين والمتابعين ... ذلك ان قصة نشأتها وطلائعها الأولى ، ما زالت ضائعة بين ثنايا التاريخ القديم ، ومخلفات وآثار الإنسان الأول ، وسبيلنا الى معرفة ذلك يرتبط بالمقارنة والملاحظة والتكهن والإستنتاج ، وتتبع مكتشفات المواقع الأثرية .

والسبب في صعوبة تفسير نشأة الموسيقى ، يعود ، كما يجمع اكثر العلماء الى ان هذه الصناعة قديمة ، قدم الإنسان ، عرفتها اكثر شعوب الارض ، منذ عصور التاريخ السحيقة ، وما قبل التاريخ ، لانها من مستلزمات الحياة الفردية والإجتماعية ، لا يكاد يخلو منها زمان او مكان ، فالغناء والعزف والرقص والطرب ، كلها فنون عريقة موغلة في القدم ، استخدمها الإنسان منذ القديم ، في افراحه واتراحه ، واعياده ومآتمه ، ولهوه وعبادته ، وجدّه وعبثه انى كان ، وفي جميع اطوار عمره ، من المهد الى اللحد . . . لقد رافقته نقلة نقلة . . . نقلة حيثما وجد ، منذ طفولته البدائية ، حتى بلغ رشده الحضاري ، في الكهوف والمغاور المظلمة ، او في القصور والابنية الجميلة ، والمعابد الكبيرة .

ولأن الموسيقى كانت دائماً ، اكثر الفنون والإبداعات التي حققها الانسان عرضة للإندثار والنسيان ، فإن اقصى ما يحلم به الباحث الموسيقي هو ان يجد رسوماً او نموذجاً لآلة او يعثر على آلة موسيقية اثرية ، ربما قد تكون محطمة ولا تصلح للإستعمال ، ولكنها تعتبر رغم ذلك دليلاً قوياً مفضلاً على عشرات الوثائق ، وبالطبع فإن صعوبات تصور شكل الحياة والنشاط الموسيقي تزداد كلما كانت الفترة الزمنية المطلوبة شديدة القدم ، مع ملاحظة ان الأساليب

الموسيقية كانت تتطور وتتدرج ببطء شديد ، وذلك لتمسك الإنسان البدائي باحترام التقاليد والعادات الموروثة ، على عكس مما نراه من تطورات سريعة وحادة ومتلاحقة في خط التطور الموسيقي بعد ذلك على فترات زمنية تضيق مدتها كلما زادت فترة الوجود البشري على الكرة الأرضية .

الصـورة والحركـة

فمن متابعة رسوم وتماثيل الرقص والجفلات بمناسباتها المختلفة ، تتبين وتتضح الحركة الصامتة امام الباحث المدقق ، ويمكنه ان يتخيل ويستمع (مجازاً) الى الموسيقى المصاحبة لها ، فعلى سبيل المثال :

طول الخطوة ومدى إتساع حركة القدمين عند القفز ، يوضح الى اي مدى كانت السرعة التي كان عليها إيقاع الرقصة ، وكلما ضاقت الخطوة ، وقل إرتفاع قفزات الراقصين عن مستوى الأرض ، صار الإيقاع اكثر هدوءاً وبطئاً ، وبملاحظة حركة اليدين كذلك ، يتبين انه كلما إرتفعت الايدي على الجانبين ، كلما كان ذلك تأكيداً على ان الإيقاع كان سريعاً صاخباً ، وكلما ظلت اليدان الى جانبي الجسم ، كان ذلك دليلاً على ان الحركة هادئة ناعمة .

ومتابعة حركة الشفاه ، ووضع الرأس بالنسبة لرسوم وتماثيل المغنين ، تعتبر تدويناً صادقاً الى حد ما للدرجـة الموسيقية او الطبقـة ، في المساحة اللحنية المعتادة للغناء في تلك الحقبة التي تمثل اللوحة احداثها ، مع مقارنتها باللوحات والتماثيل الأخرى التي تمثل الفترة التاريخية ذاتها ، فمن المعروف ان لكل درجة صوتية او حرف ، شكل محدد لفتحة الفم ، ومدى إتسـاعها ووضع اللسان والأسنان ، فكلما ضاقت فتحة الفم مع إعتدال الرأس ، كان هذا دليلاً على أن الدرجة المغناة من النغمات الأولى في الطبقة الصوتية المتاحة ، أما ضيق فتحة الفم مع إنخفاض الرأس إلى الأسفل ، فهو دليل على الاداء من درجة غليظة نوعـاً مـا (١) .

يذهب علماء دراسة الموسيقى القديمة أمثال : جورج فارمر ، وكورت زاكس ، الى ان الإنسـان الأول بدأ يستخدم صوته مغنياً (إن جاز أن نعتبره كذلك) . أو منغماً ، وإن كان بلا درجات موسيقية محددة بالمعنى المفهوم ، قبل أن يعرف الحروف والكلمات واللغات ، وان اللحن عرف طريقه الى فم الإنسان قبل ان يصبح متحدثاً ، وانه بعد ذلك قد يستطيع الاعلان عن مشاعره

واحاسيسه ورغباته بالنغمة إذا عجزت الكلمة عن تحقيقها ... وهكذا نرى ان للموسيقى في حياة الإنسان البدائي وظيفة إجتماعيه هامة ، تختلف عن وظائفها في وقتنا الحاضر المتقدم والمتطور ، فقد كانت تقوم بوسائل الإتصال ، ونقل الاخبار وإرسال التعليمات عبر المسافات القريبة والبعيدة ، خصوصاً في المناطق التي يصعب فيها التنقل ، كدقات الطبول والنفخ في القرون والأبواق ودق الجرس ، ولعل هذه الظاهرة ما زالت تستخدم الى الآن ولو بشكل مختلف متطور ليؤدي نفس المعنى والغرض ، كاجراس الكنائس وصفارات وأبواق الغارات الجوية وسيارات الإطفاء والنجدة والإسعاف ، فلكل منها نغمتها المعروفة التي يمكن تمييزها لمعرفة الحالة ونوع التنبيه والهدف منه .

وبعد ان عرف الإنسان كيف يستخدم صوته في تركيب وتنظيم عبارات او جمل موسيقية ولو بابسط صورة يمكن تخيلها ، اي عرف كيف يغني ، مترنماً ومدندناً ، في صياغة موسيقية لمقاطع لفظية بحروف كوّن منها عبارات وكلمات ، كافية لاحتياجاته الحياتية والمعيشية بمختلف اغراضها ووظائفها . وكان من الضروري بعد ذلك ، البحث عن وسائل وادوات أخرى مصوته كذلك .. يمكن ان تصبح مساعدة للاداء الغنائي حين يعجز الصوت البشري عن تحقيق الكفاية والكفاءة التي يرجوها ، وتساهم في تضخيم الصوت لكي يملأ الفراغات والمساحات المتسعة التي تتم فيها تلك الممارسة الإنسانية ، ولكي يستطيع بها ان ينقل احاسيسه إذا عجزت الكلمة عن ذلك ، أو هو عجز عن التعبير بها عما يحس به .

آلات الإيقاع والنفخ

ومن المنطقي ان تكون آلات الطرق (الدق) البسيطة مثل : الانواع المتعددة من القارع والمصفقات التي صنعت من الحجارة والأشجار وبعض النباتات الجافة او اية اداة من مادة متاحة للإنسان البدائي في المكان الذي يستوطنه ، والايقاع له اهمية كبيرة في حياة ووجود الإنسان ذاته ، فلولا الإيقاع والسرعة المنتظمة للتنفس ، وضربات القلب المتوازنة المنتظمة ، ما كانت الحياة .. وضمن هذا المنظور استخدم الإنسان القديم : المصفقات والشخاليل والطبول والخلاخيل وغيرها .

وبعد ذلك توصل الانسان الى ابتكار آلات النفخ ، حيث استغل الانسان فكرة النفخ في اي عمد هوائي لإحداث أصوات ، وكانت هذه الأصوات في البداية تبنى على درجة واحدة من الصوت ، اي انها كانت مجرد تكوينات إيقاعية على درجة واحدة .

وأهم تطور في حقل آلات النفخ ، كان إكتشاف اهمية الثقوب في جدار العمود الهوائي ، والتي تحدث من الناحية العلمية تغييراً في طول العمود المستخدم ، وذلك باغلاق تلك الثقوب او فتحها حسب الطلب ، لتعطي درجة صوتية اخرى من نفس الآلة الواحدة ، وكان ذلك فاتحة عهد جديد من الثراء اللحني ، وبداية انتاج الحان (ميلوديات) حقيقية ، استطاع الانسان ان يؤديها على اداة أخرى مساعدة مع صوته وحنجرته التي أصبحت لها القدرة والكفاءة الاعظم على الغناء ، وبدات تظهر آلات نفخ متعددة الاشكال والاحجام والاطوال من مواد مختلفة مثل : (الصفارات ـ القرون ـ الابواق ـ النايات) . بعضها يعطي درجة صوتية واحدة ، والأخريات اكثر من درجة صوتية بواسطة استخدام الثقوب .

وفي مرحلة اكثر تقدماً ، اكتشف الانسان انه من الممكن الحصول على درجات صوتية متباينة من الآلة الواحدة ، بمجرد تغيير قوة النفخ في العمود الهوائي ، وهذا ما ساعده على إعطاء المزيد من الحيوية والثراء اللحني والصوتي لآلات النفخ المختلفة بنوعيات أصواتها ، ودرجاتها المتباينة .

الآلات الوترية

وكانت الآلات الوترية نهاية المطاف في حقل ابتكار وصنع الانسان للآلات الموسيقية ، وقد تطلب ابتكار هذه الآلات خبرة ودراية ، وعدة عناصر متكاملة يجب توافرها تحت شروط ومواصفات معينة ، كي يتم اصدار الصوت بصورة مرضية وهي الاوتار ، والصندوق المصوت ، وتخبرنا الوثائق الأثرية ان العزف على الآلات الوترية كان يتم باستعمال احدى الطريقتين التاليتين :

١ ـ طريقة النبر ، وذلك باستعمال المضراب او الريشة ، او بواسطة الاصابع .

٢ ـ باستخدام القوس .

ومن الآلات الوترية التي استخدمت في حضارتنا القديمة ، ومرت بتجارب وتطورات كبيرة ، نذكر : العود ، والهارب (الجنك) والكنارة ، والقانون ، والسنطير (السنطور) ومن الآلات الوترية ذات القوس ، نذكر ، الكمان (الربـاب) .

من خلال هذا كله ، واستنادا الى الوثائق والمكتشفات الأثرية نخلص الى القول ان الموسيقى قد مرت في تطورها المبكر بمرحلتين :

ـ الاولى : هي موسيقى العصور البالبوليتيه ، التي استمرت فترات طويلة جدا من الزمن ، ومعظم هذه الموسيقى كانت عبارة عن غناء وتنغيم لصوت الانسان .

ـ الثانية : وهي موسيقى العصر الحجري الحديث المتاخر ، وماتلاها من عصور اكثر حداثة في تاريخ الشرق القديم ، وقد ازداد فيها الميل الى التعبير الموسيقي ، باستخدام الآلات ، ومنذ هذه العصور ظهر كثير جدا من الآلات الموسيقية التي تتراوح بين الآلات الوترية البسيطة ، وآلات القرع كالطبول والجلاجل وغيرها ، وقد ثبت بما لايقبل الشك ان اغلب هذه الآلات الموسيقية انتشرت وظهرت في حضارتنا القديمة ، ومنها انتشرت في بلاد العالم الاخرى .

موسيقى وديـن ومدارس

تبين الآثار المكتشفة في بلاد الشام وبلاد مابين النهرين ووادي النيل ، ان ميلاد الموسيقى قد عاصر ميلاد الدين ، فهي قديمة قدمه ، شاركته في اداء طقوسه التي يمثل الغناء فيها ركنا اساسيا ، ومن هذه الوثائق مايعود تاريخه الى سنة ٢٥٠٠ قبل الميلاد ، وربما لاكثر من ذلك بكثير ، وتخبرنا هذه الوثائق الأثرية عن اختيار موسيقى ليقود فرقة للانشاد بمعبد (ننجرسو) الكبير بمدينة لاغاش ، وآخر ليتولى تدريب فرقة الغناء والعزف من الرجال والنساء ، وتسجل تلك الوثائق ان بعض المدارس الموسيقية ، قد الحقت بالمعابد لتدريس النصوص الغنائية الدينية .

ومن خلال دراسة الرسائل التي اكتشفت في موقع ماري (تل الحريري) تبين لنا ان الملكة (شيبتو) زوجة الملك زيمري ليم ، كانت تدير شؤون القصر

الملكي ، وتختار من الصبايا الحسناوات ، من تراها جديرة بتعلم العزف على الآلات الموسيقية .

وثمة مكتشفات اخرى كثيرة تشير الى النشاط الموسيقي الراقي في موقع ماري ، فمن تلك المكتشفات الوثائقية ، ما يشير الى خطاب مرسل من قبل شمشي حدد (١٨١٣ ـ ١٧٨١) قبل الميلاد ، الى ابنه يقترح ارسال بنات الملك (ياهدون ليم) الى القصر الملكي في شباط إنليل (تل ليلان حاليا) كي يتعلمن الغناء والعزف على الآلات الموسيقية ، وهذا ان دل على شيء فانما يدل على أن تعلم الموسيقى كان من الضروريات الاساسية لاستكمال الثقافة العالية ، وانها لم تكن قصرا على الطقوس الدينية فقط ، بل كانت ركنا هاما من مختلف الاحتفالات ، وعلى وجه الخصوص في طقوس السحر ، وفي رقصات الحروب ، ورقص المناسبات الاحتفالية(٢) .

وهناك ما يدل على ان الشعر الغنائي القديم في حضارة مشرقنا العربي القديم ، خلال العصور القديمة ، كان يكتب من مقطع واحد ، تصاحبه ميلودية صغيرة ، محصورة في نطاق السلم الموسيقي المعروف آنذاك ، وهو السلم الخماسي المكون من خمس انغام فقط في الاوكتاف ، تلاه في مرحلة لاحقة ، السلم السباعي (وهو السلم الذي لايزال يستخدم حتى اليوم) . وقد كانت الميلودية تصاغ في قوالب غنائية متعارف عليها ، كما يصاغ الغناء الديني في قوالبه الخاصة : النشيد والبكائيات والصلاة والضراعة .. وكثيرا ما اشتملت الاغنية على مقاطع عدة تصاغ لكل منها ميلودية خاصة ، ويتخللها فاصل موسيقي . ونشير بهذا الخصوص الى ان (مرثية) مدينة نيبور ، كانت تتضمن ست ميلوديات مختلفة تسهم في ادائها الطبلة والكاسات وآلة الكنارة ، وكان قالب الدعاء في الصلاة اكثر القوالب شيوعا ، ويغلب عليها طابع الابتهال والتوسل . ونشير ايضا الى تلك الآثار والمنحوتات التي يعود تاريخها الى عهد الملك الاكادي « جوديا » سنة ٢٤٠٠ قبل الميلاد قد قدمت لنا الكثير من المعلومات عن الغناء الديني وقوالبه .

مصر والموسيقى

وفي مصر القديمة ، نجد ان الموسيقى كانت مرتبطة بالدين ، وجعلوا من معبودهم « اوزيريس » إله الموسيقى ، وكان له فرقة موسيقية مؤلفة من امهر

العازفات والمغنيات ، اطلق عليهم اليونانيون فيما بعد آلهات الفنون «الميوزات» ومنها اشتق اصل كلمة ومصطلح الموسيقى.. وكان معبودهم « هوروس » شقيق أوزيريس ، إله للتوافق والنظام ، وكان مديراً للموسيقى والمشرف على العزف بالآلات . اما الإله « مانيروس » فهو مخترع الموسيقى وحامي فنونها ، واسمه يعني (ابن الابدية) .

وهكذا ربط المصريون بين اعظم آلهتهم والموسيقى ، وهذا دليل على حبهم وتقديسهم واجلالهم لهذا الفن ، واهتمامهم به ، ويعود الفضل الحقيقي لتقدم الموسيقى والعناية بها الى كهنة المعابد المصرية ، حيث خضعت لاشرافهم وسيطرتهم الكاملة ، فلم يسمحوا بمزاولتها لدونهم ، او للمجيدين فقط من ابناء الطبقة العالية ، حتى لاتدخل عليها عوامل الضعف والاسفاف ، وقد حددوا للعزف والغناء شروطاً ومواعيد معينة، فهناك اوقات محددة للموسيقى والاغنيات المرحة الخفيفة ، واخرى للموسيقى الجادة الهادئة الوقورة ، وغيرها للعمل فقط ، حيث المعاني التي تحث على الجد والنشاط ، والتي تحد من الاحساس بالمشقة والتعب ، وغيرها للمساء والسهرات والسمر ، ومنها ما يتحدث عن حب الحياة والوطن والمعاني السامية النبيلة والبعد عن النزوات الشريرة ، وهذا ما يشبه الرقابة على المصنفات في عصرنا الحالي .

ولعل اصدق ما يؤكد ذلك ، تلك الاشادة التي قالها المؤرخ اليوناني هيرودوت بالموسيقى المصرية « سمعت من الاغاني والالحان المصرية ماصار بعد ذلك في اليونان الحاناً شعبية يرددونها في كل مكان » .

ولكن بكل اسف على الرغم من تطور الموسيقى في وادي النيل ، فان النقوش الموجودة على المعابد واوراق البردي ، لم تدلنا رغم دقتها على كيفية غناء تلك النصوص المدونة ، كما لم تدلنا على وجود اي نوع وافٍ من التدوين الموسيقي الذي قد يساعد على كشف تلك الاغنيات والالحان وبالتالي لم يستطع العلماء وضع تصور دقيق لشكل الحركة اللحنية لتلك الالحان ، مما كان سبباً في نسيانها واندثارها الى الابد .

التدوين الموسيقي

لقد شغل موضوع تاريخ التدوين الموسيقي الكثير من علماء البحث الموسيقي ، ولو حاولنا الخوض في هذا الموضوع قبل سنوات قليلة ماضية ، لاستحال علينا المضي في ذلك ، نظرا لندرة الوثائق وقلتها وغموضها ، ولان تاريخ ذلك كان يقف عند الموسيقى اليونانية ، والسلم الموسيقي الذي اقامه « فيثاغورث » نحو سنة ٥٠٠ قبل الميلاد .. لقد اعتبر هذا السلم اساس السلم الموسيقي الغربي ، السباعي الدياتوني ، وكانت المسرحية الموسيقية التي الفها « يوربيدس » اعظم شعراء المأساة الإغريقية(٣) .

ان الموسيقى لغة مثل باقي اللغات ، والتدوين الموسيقي هو لغة الاصوات ، والتدوين احرف كتابية تسمى (النوطة) تدون بها للحفاظ على الحانها ، وتتكون الموسيقى من عنصرين جوهريين هما : الصوت والزمن ، فالصوت تدونه احرف النوطة ، وتحدد طبقاته ، والزمن له اصلاحات كتابية تحدد مقاديره ، والعناصر التي تتالف منها النوطة هي : المدرج الموسيقي والعلامات الموسيقية ، اي (النوطة) ، والمفاتيح الموسيقية ، وعلامات الصمت ، ومايتبعها من علامات اصطلاحية ، وعلامات التحويل ، والمسافات اي الابعاد الصوتية التي توجد بين كل صوت وما يليه من الاصوات .

ترى الى اي مدى توصل اجدادنا القدماء من كل ذلك ؟! دعونا نرى ذلك : في عام ١٩٤٨ اكتشفت البعثة الاثرية الفرنسية التي تعمل في موقع رأس الشمرة (اوغاريت) مجموعة هامة من الرقم الطينية ، مكتوبة بخط مسماري ، منها رقيم مكون من ثلاثة اجزاء مهشمة بعض الشيء ، مكتوبة بحروف مسمارية ، مدون عليها بعض الرموز ... لم يعرف ــ حينذاك ــ ماهو معناها ولا مدلولها ، وهذا ما استرعى اهتمام علماء الآثار واللغات الشرقية القديمة وكان منهم العالم الاثري « عما نويل لاروش » الاستاذ في جامعة ستراسبورغ بفرنسا ، الذي قام بدراستها وترجمتها ، ونشر عنها دراسة هامة في المجلد الخامس من مجلة « اوغارتيكا » التي تصدر بالفرنسية وقد افادت الترجمة بأن هذا الرقيم يتطرق الى « انشودة » وربما كانت مخصصة لالهة «اورخيا» ولعلها «أورفة» .

تبين من الترجمة ان الجزء العلوي من الرقيم الاوغاريتي كتب باللغة الحورية ، نسبة الى الحوريين ، الذين حكموا شمالي بلاد الشام والرافدين منذ

نهاية القرن الثامن عشر قبل الميلاد ، وحتى القرن الخامس عشر قبل الميلاد . .
هذا الجزء يحتوي على كلمات يدور محورها حول الآلهة « نيكال » زوجة إله القمر ، وتبين من ترجمة كلماتها عبارات رقيقة مثل : « محبوبة القلب » و « انت تضمرين لهم الحب في القلب » و « إنما منك ولدنا » وتتميز باسلوب شاعري رهيف .

اما الجزء الاسفل من الرقيم فتبين بعد مدة من ترجمة الكلمات انه يضم « النوطة » الموسيقية لهذه الاغنية الانشودة ، وهي مدونة باللغة الاكادية (المقطعية) التي كانت لغة التداول الرسمي في ذلك العصر من بلاد ما بين النهرين وبلاد الشام ، ونظامها شبيه بنظام الابعاد الموسيقية التي كانت سائدة في بلاد مابين النهرين ..... ولكن هذه الكلمات لم يستطع علماء الاثار واللغات القديمة التعرف على مدلولاتها ونظامها سوى انها كلمة وبعدها عدد !!.

في الستينات من قرننا هذا ، اكتشفت لوحة مسمارية في مدينة « اور » في بلاد مابين النهرين ، تذكر اسماء آلة الكنارة ، وهذه اللوحة افادت علماء البحث التاريخي الموسيقي ، ان الابحاث الموسيقية كانت موجودة في حضارتنا القديمة ، وكان يوجد نوع من انواع التدوين الموسيقي .

وبناء على معلومات جديدة توفرت من قراءة بعض الرقم ، أعيد النظر من جديد بلوحة اوغاريت ، وجرت محاولة لتنويط هذه الانشودة قام بها العالم الانكليزي « ولستان » وعلى الرغم من نجاحه في ذلك إلا انه لم يستطع إيجاد التفسير المناسب لبعض مقاطع اللوحة نظراً لانه لم يوفق بين عدد النوطات وعدد المقاطع الواردة في النشيد او « الانشودة » .

وقامت الدكتورة « آن كيلمر » بمحاولة هامة ومتقدمة في هذا المجال فاعادت تنسيق مقاطع كلمات « الانشودة » مع مقاطع اللحن المدون ، اي بمعنى آخر ، المطابقة بين عدد مقاطع الكلام ، وعدد النوطات الموسيقية ، واحتاجت للوصول الى هدفها هذا ، الى إعادة اقسام من الابيات الشعرية ، واقسام التنويط الموسيقي ، وقامت بالتعاون مع « ريتشارد كروكر » بصنع آلة كنارة قديمة ، شبيهة بتلك الآلة المعروفة باسم « كنارة اور » وقام العازف « كروكر » بعد تمرين استمر نحو عشر سنوات بعزف القطعة الموسيقية في حقل كبير اقامته جامعة « بيركلي » وسجلت على اسطوانة كبيرة ، ووزعت في الأسواق العالمية عام ١٩٧٥ .

وبعد ذلك قامت السيدة البلجيكية « ميشيل كيما » بتجربة مماثلة ، وتبعها الباحث العربي السوري « راؤول فيتالي » واعتبرت تجربة الاستاذ فيتالي متقدمة في هذا المجال لانها جاءت قريبة جداً من موسيقانا العربية ، وروحها الشرقية المتطورة .

ان اهمية هذه اللوحة « الانشودة » الاوغاريتية ، لم تقف عند هذا الحد ، فإضافة الى دورها الكبير في إحداث تغيير اساسي في تحديد عمر وتاريخ الموسيقى الغربية ، والاجابة على سؤال الكثير من العلماء والمهتمين بتاريخ التدوين الموسيقي ، فقد ثبت بما لا يقبل الشك انها اقدم بما لا يقل عن الف عام من اقدم مقطوعة موسيقية عرفها الغرب ، على أساس السلم الموسيقي الذي ينسب الى « فيثاغورث » الاغريقي عام ٥٠٠ قبل الميلاد .

وقد اعتمد عليها الأستاذ فاروق العمري في بحثه الذي نال عليه درجة الدكتوراه ، بالاضافة الى خمسة رقم طينية اخرى تعود بتاريخها الى الالف الثاني قبل الميلاد ، واثبت من خلال اطروحته ، ان السلالم الموسيقية مصدرها الشرق ، من بلاد الشام وبلاد ما بين النهرين ، وعليها استندت السلالم الاغريقية السبعة التي تشكل بدورها السلم الموسيقي الغربي (٤) .

من خلال هذا كله ، نصل الى ما يؤكد لنا ان الموسيقى في حضارتنا القديمة، كانت بمثابة مرآة تعكس خصائص الأمة ، ولغة من لغات التعبير المتقدمة .. لقد استطاع الموسيقيون القدماء ، ان يحققوا من عصر الى عصر ، خلقاً متطوراً للعالم ، لقد تجاوزوا آلية العزف البدائية الى آفاق متطورة رحبة ..

تاريخ الموسيقى ، إذن يلتصق بتاريخ صناعة وإبتكار وتطور الآلات عبر العصور ، ويرتبط ايضاً بنشوة الايقاع وسحر الرنين التي دفعتهم الى السير طويلاً في رحلة فك طلاسم الصوت والرنين ، فاكتشفوا صندوق الترجيع الذي يضخم رجفات الصوت ، وتحايلوا ليستخرجوا من هذا الوتر استجابات مختلفة، بقرصه ، بحكه ، بضربه ، بمسه ، بتناوله بظفر عاجي او بريشة مبرية او بقوس شعر .. صنعوا آلات الايقاع وآلات النفخ ومختلف الآلات الوترية ...

الهوامش :

(١) الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة ، تأليف د. فتحي عبد الهادي الصنفاوي ، اصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ (ص ٨ – ١٠) .

(٢) انظر كتابنا « الموسيقى ، تاريخ وأثر » اصدار دار الشيخ بدمشق ١٩٨٨ (ص ٤٣ وما بعد)

(٣) انظر بحثنا المنشور في كتابنا الموسيقى تاريخ وأثر (ص ١٣ – ٢٦) حول تاريخ التدوين الموسيقي وانشودة العبادة الاوغاريتية .

(٤) قمت مؤخراً بكتابة بناء لحني يعتمد على القيمة الأساسية لانشودة العبادة الاوغاريتية ، ومجموعة من الأساطير الاوغاريتية ، وكانت البناء الذي بنى عليه الموسيقار صفوان بهلوان سيمفونية بعنوان « اوغاريت » ونرجو ان ترى النور قريباً بتوزيع اوركسترالي ضخم ، ينتهي بانشودة باصوات « كورال » بالابجدية الاوغاريتية التي يعود تاريخها الى القرن الرابع عشر قبل الميلاد .

النص الشعري
بين الابداع والتلقي

د. بوجمعة بوبعيو

تمهيد: الحداثة في الشعر

على الرغم من ان الحديث عن قديم الشعر وحديثه يبدو ـ احيانا ـ من نافلة القول لكن المشكلة ـ في نظرنا ـ لا تكمن فيما هو قديم وما هو حديث بمفهوم السياق الزمني اذ لو كان الامر مرتبطا بالعامل الزمني لعددنا كل قديم حديثا بالضرورة .

اذن فالشعر الحداثي هو ذلك الشعر الذي يتفرد برؤية تمثل قفزة خارج المفهومات السائدة ، او تمثل تغييرا في نظام الاشياء ، وفي نظام النظر اليها ، فالشعر ـ حسب راي احد الدارسين المحدثين ـ يبدو اول ما يبدو تمرداً على الاشكال والطرق الشعرية القديمة ، فهو تجاوز وتخطٍ يسايران تخطي عصرنا الحاضر وتجاوز للعصور الماضية(١) .

واذا سلمنا بهذه المقولة من حيث تميز الشعر الحداثي بالرؤيا ، وبثورته على الأشكال القديمة ، فهل نسلم بوجود هوة فاصلة بين هــذا الشعر وبين الشعر التراثي ؟.

لعله من الصعوبة بمكان التسليم بحداثة الشعر من منظور الانطلاق من العدم أو من دون نموذج يقتدى ، حتى لو ادعى هذا الشعر ذلك ، اذ لا يمكن فهم الحداثة في الشعر بمعزل عن تاريخ الشعر العربي اولا ، والعالمي ثانيا ، كما أنه يصعب فهمها في قطر عربي بمعزل عن بقية الأقطار العربية الأخرى(٢) ، رغم اقرارنا بوجود تفاوت في الحركة الشعرية بين قطر عربي وآخر .

وقد نتساءل عن مدى امكانية جدة الشــعر العربي التي تعني ــ فيما تعني ــ التخلص من كل شيء مسبق ، اذ هناك من يعتقد بأن جوهر الشعر الجديد يقوم على ما يتجاوز هذا النوع من « الواقعية » « انه يغير ايقاع نقل الواقع بايقاع ابداعه ، ويجد واقعا أغنى وراء وقائع العالم . هكذا ينبغي على الشاعر المعاصر ، لكي يكون جديدا حقا ان يتخلص من كل شيء مسبق ، ومن الآراء المشتركة جميعا »(٣) .

لا ريب أن تاريخ البشر تواصل ، وكذلك الأمر فيما يتعلق بالشعر ، فهو تواصل ايضا ، ولعل الشعر العربي الحديث ما وجد ومــا كان بالامكان ان يوجد على الصورة التي هو عليها ، لولا ذلك التراث الشعري العظيم ، ولولا دخول المجتمع العربي في التحول او الاقتراب من الحياة الحديثة ، وكمحاولة للخروج من الثبات الى التقدم(٤) .

ثم ان الحداثة في الشعر لا ينبغي أن يكون منطلقها العدمية ، والتركيز المطلق على اولية التعبير ، بحيث تحظى كيفية القول باهمية قصوى قياسا الى الشيء المقول ، وبذلك تصبح شعرية القصيدة او بنيتها في بنيتها وليس في وظيفتهــا .

ومن ثم فان قيمة الشعر ليست في مضمونه سواء اكان واقعيا ، مثاليا ، رجعيا ، أو تقــدميا ، وانما تكمن هــذه القيمة في كيفية التعبير عــن هذا المضمون(٥) .

ومما تقدم يبدو التركيز على العملية الابداعية في التعامل مع المضمونات المعالجة بوساطة الشــعر الذي من مهماته ان « نرى في الكون ما تحجبه عنا

الالفة والعادة ، ان نكتشف وجه العالم المخبوء ، ان نكتشف علائق خفية ، وان نستعمل لغة ومجموعة من المشاعر والتداعيات الملائمة للتعبير عن هذا كله ، تلك هي بعض مهمات الشعر الجديدة وهذا هو امتيازه في الخروج من التقليدية ، فقوام الشعر الجديد معنى خلاق توليدي(٦) !

وفي ضوء هذه الجدة في الرؤية ، وفي التعبير ، تأتي مواجهة الشعر الحداثي النقدية لتقول بضرورة أن نستنتج من النصوص الشعرية المكتوبة سمات حداثته ، ومدى ما تحققه للطموحات التي تدعيها ، ومن هنا فالاحاطة بهذا النوع من الشعر تقتضي تضافر جهود النقاد ، وتضافر جهود المساعدة (كعلم اللغة ، علم الاجتماع ، الاحصاء ، علم الجمال ، الاقتصاد الخ . . .) « دون ان نقع في اوهام الذات وتعصب الاعتقاد او الايديولوجيا »(٧) .

فالنص الشعري العظيم هو حركة ليس سكونا ، كما ان مقياس عظمة هذا الشعر لا يتمثل في مدى عكســه او تصويره لمختلف الاشــياء والمظاهر الواقعية ، بل في مدى اسهامه في اضافة شيء جديد الى عالمنا(٨) .

وهذا الجديد المنشود في النص الشعري الحداثي ليس بمعزل عن طموحات البشرية ومشكلاتها المتعددة ، وواقع حياتها ، وليس ذلك النص المنطلق من فراغ ليعالج فضاء او فراغا ، ولكنه النص الذي يتخلى عن الجزئية ، وتلمح وراءه رؤيا العالم ، ومن شروط هذه الرؤيا الا تكون متلبسة بمظاهر المنطق او تكشف عن رغبة مباشرة في الاصلاح ، او أن تكون عرضا لايديولوجية ما « رغم أن الشعر الجديد متداخل مع جميع حقول الفكر »(٩) .

وتجدر الاشارة ههنا الى أن الكلمة في الشعر تختلف اختلافا بيّنا عن الكلمة في النثر ، فعليها ان تكــون زاخرة بالايحاءات ، بعيدة عن المباشرة او التقريرية ، عليها أن تطرح القضايا والمشكلات الانســانية ولكن دون ان تقع في التقديم الدقيق او العرض المحكم للموضوع المطروق .

وما دمنا بصدد الحديث عن الحداثة في الشعر فانه يجدر بنا ان نشير الى انها استندت على البنيوية ، « في محاولة لايجاد نقد ادبي جديد يستوعب مقاييســه الثورة التي احدثتها نظرية الحداثة في الادب ، وكانت البنيوية اللغوية من ابرز ما توسلت به الحداثة لرسم المعالم النقدية الجديدة »(١٠) .

فبعد ان وصلت الينا نظرية الحداثة بوساطة المدارس الغربية عن طريق الترجمة تارة ، وعن طريق الأدب الأجنبي الأصلي اخرى ، كان طبيعيا إن يدخل مع هذه النظرية النقد الجديد المتأثر باتجاهاتها المختلفة ، وهكذا نقل الدارسون المهتمون ما دوّنه الغربيون من نظريات البنيوية .

واذا كان النص الشعري الحداثي يتمرد على كل مقاييس النقد في شتى اتجاهاته فانه لا بد من استحداث مقاييس جديدة تحاول وضع يديها على عناصر الابداع الفني في النص الحداثي ، وقد وجدت الحداثة ضالتها المنشودة في الفلسفة البنيوية التي حاولت دراسة الظواهر بصفة عامة ، ويأتي في مقدمتها الظواهر الانسانية في ضوء فكرة البنية التي تعني صورة الشيء وهيكله ووحدته وتصميمه الكلي .

وكان استناد فلاسفة البنيوية على اللغة ، اذ ذهبوا الى ان البنية لاتوجد إلا بوجود لغة .

بين الابداع والتلقي

ان الدراسات النقدية الحديثة ونظرية الادب ، تحاول ان تفتت الظاهرة الادبية ، وتجعلها في منظومتين ــ منظومة المبدع ــ « النص » ومنظومة النص ــ المتلقي ــ والملأحظ ان مثل هذا التقسيم لايقيم وزنا للقرابة الواضحة بين فكرة الكاتب المجسدة في النص ، وبين تجليها في وعي المتلقي ، ومما تقدّم سيبدو خطأ تفتيت الظاهرة الادبية واغفال خلق النص عند دراسة عملية تلقيه او اغفال عملية المتلقي عند دراسة ابداع النص(١١) . ومثل هذا القول يقودنا الى الحديث عن طبيعة العلاقة بين الشاعر المبدع وبين المتلقي لهذا الشعر المبدع ، فالابداع لم يأت من فراغ ، فمنذ ظهور الكتابة الابداعية شعرية كانت ام نثرية ذات الخصائص الجمالية المختلفة تعبيرا عن التعبير العادي ، كان هناك من يستمع او يتلقى هذا الابداع .

والمتلقي ــ بشكل عام ــ متذوق غير ان هذا التذوق ليس انطباعا ذاتيا دائما او احساسا فطريا ، بل اصبح مع التقدم الزمني ادراكا عقليا تتجاذبه فلسفات ومذاهب ادبية ، وطرائق تفكير وبحث .

والواقع أنه كلما هبت على الادب ريح التغيير عدل النقد مساره ليستوعب الاطار الادبي الجديد ، فناوشته الفلسفة العقلية والمثالية والمادية الجدلية وغيرها(١٢) .

ومن ثم فان تذوق النص الادبي عامة ، والشعري خاصة لم يعد مجرد معيار فني ذاتي فحسب ، بل فيه قدر من العلمية الموضوعية ، لانه يعني الحكم على النص بناء على مرجع عام يؤول اليه ، وهو يجمع بين الاحكام العامة والجزئية ، ويقدم الى جانب الحكم والتعميم الرؤية التفسيرية(١٣) .

وقد لانجانب شاكلة الصواب اذا قلنا ان النص يظل الركيزة الأساسية في العلاقة بين الشاعر والمتلقي مهما اختلفت النظريات والفلسفات ، لكن علاقة النص بالمبدع نفسه (صاحب النص) شابتها تغييرات عدة ، ففي النقد الكلاسيكي ــ مثلا ــ لم تكن رغبات المبدع وميوله موضعا للاعتبار ، اذ ان الاهتمام في هذا النقد كان منصبا على تشريح بنية النص في النظرة الارسطية المتكئة ــ اصلا ــ على المنطق وفيض العقل .

وبظهور الثورة الرومانسية في الادب ، بدأ اهتمام نقاد هذه المدرسة بالمبدع اكثر من اهتمامهم بالنص ، وهو بذلك نبضة حية من صاحبه(١٤) .

وبالطبع هناك اختلاف ــ لامحالة ــ بين نظرة المتلقي « الناقد » الكلاسيكي وبين الرومانسي ، فالمتلقي الكلاسيكي كانت غايته الاولى من النص معناه ، في حين يختلف الأمر عند الرومانسي الذي يهتم أولا باللفظ وما يوحي به من اثارات وجدانية تتصل بذات المبدع .

اما عند الباحثين البنيويين فقد كان التركيز على الوظيفة الشعرية للمرسلة ، مع شبه اهمال لبقية العناصر الاخرى الخاصة بالظاهرة الابداعية ، فهم يرون تحول المرسلة الى نص في عملية ارتداد لسيرورة الرسالة نحو المتلقي أو القارىء ، ثم انكفاءها على ذاتها لتوليد القيمة الإنشائية للنص،وبذلك تقتصر وظيفة المتلقي و القارىء على الكشف عن شفرة النص ومعناه وآلياته وانساقه المختلفة عن طريق تحليل مستوياته الصوتية والنحوية والصرفية والدلالية وغيرها ، وهو لايستطيع ان يضيف الى النص شيئا من ذاته(١٥) .

وقد ركز انصار الحداثة العربية على مبدا اختراق النص من الداخل متأثرين في ذلك ببعض الباحثين الأوروبيين الذين يعتقدون بوجود علاقة شبقية بحيث يصبح النص لغة للحس ، وتطغى لغة الحس عليه ، كما تطغى اللغة الجنسية ، وتسمى هذه اللغة لغة الاختراق والتي تفتق ــ في نظرهم ــ عذرية اللغة(١٦) .

والملاحظ ان المشكلة النقدية في ضوء هذا الاتجاه لا تكمن في مجرد اختراق النص من الداخل حيث ان التحليل لا بد من ان يغوص في اعماق النص للخروج بما لم يصرح به ؛ انما تكمن في أن الخطاب الشعري في اتجاهه النقدي هو رسالة تركيب في ذاتها ولذاتها ، ومعنى ذلك أن الكلام الانشائي « يقوم ببنيته اللغوية رقيبا على نفسه ، اذ ليس منطلقه ولا مرماه ان يصف صورة عن الواقع أو التجربة المعيشة فعلا ، فليس الكلام فيه اداة للابداع بقدر ما هو تركيب يستمد شرعيته من بنيته وصياغته »(١٧) .

ثم ان هناك من يفترض ان اللقاء بين المبدع ــ الشاعر او الكاتب ــ والمتلقي ــ القارىء ــ الناقد ــ لا يتم الا بعد ان يصبح العمل الابداعي ناجزا ، غير ان اولئك الذين يبدع الشاعر نصه الشعري من اجلهم لا يبدأ بعد ان يصبح عمله في متناول المتلقين ؛ بل ان مثل هذا اللقاء يبدأ من اللحظة التي تلد فيها الفكرة لدى الشاعر ، وينتهي بانتهاء تجسيدها في نص ادبي مكتمل الصورة .

ولا شك ان ثمة عناصر مشتركة بين تفكير المبدع وتفكير المتلقي ، وهي بمنزلة المفتاح الذي يفتح آفاق التواصل المعرفي بين الطرفين ؛ ولو كان الامر غير ذلك لكان تلقي النصوص الابداعية امرا مستحيلا ، بيد أن هذه العناصر تبقى خارج اطار معظم الدراسات الحديثة في النقد ونظرية الأدب(١٨) .

واذا كانت هذه العناصر المشتركة هي النقطة الموصلة ، او هي شفرة التفاهم ؛ فهل بالامكان طرح مقولة الحياد في النص ، هذه المقولة التي تدفع بالنقد الحديث وبالممارسة الابداعية الى تجاوز المنجزات الايديولوجية التي عرفتها المدارس التي سبقت الحداثة .

ونعتقد ان مقولة الحياد مسالة تعود الى طبيعة المنهج الذي يطرحها ، ولا تستطيع ان تواكب شمولية الابداع ، اذ فيه كثير من وجهات النظر المثالية، فالحياد من حيث هو فضاء ابداعي عبارة عن منطقة مجردة تتصف بالبراءة

الايديولوجية وتخلو من كل المضامين الثقافية الحسية ، لكن أين توجد هذه المنطقة البريئة ؟

لقد توهم الرومانسيون أن وجودها فيما قبل الثقافة ، وفي كل ما هو اجتماعي ، لذا نادوا بالطفولة والفردية وأسسوا ما يسمى بالأنا(١٩) .

ودعنا نتفق اولا على أن حياتنا الانسانية شحنة من المعاني والحس ، وهذا شيء متأصل فينا بحكم ما تورثه إيَّانا ثقافتنا التي تؤسس في نفوسنا هذا الارث في شكل لغوي ، وما دام الانسان ـ عامة ـ مشحونا بهذا المحتوى الترميزي الثقافي فاننا ابعد ما نكون عن منطقة الحياد ، لاننا ـ بشكل أو بآخر ـ منخرطون في هذه الايديولوجيا أو تلك ، وما هذا في النهاية الا الشحنة الثقافية التي نتأسس عبرها كذوات(٢٠) .

وهنا قد نتساءل اذا كانت هذه الشحنة تمثل ـ بطريقة أو باخرى ـ الانخراط في ايديولوجيا ما ، فكيف يفرغ العمل الابداعي نفسه منها ، لاسيما أن هناك من يرى امكانية تفريغ العمل الابداعي نفسه من الشحنة الثقافية حسية كانت ام ايديولوجية ليبلغ حالة من الخواء (الفضاء) ، « وهذه المنطقة عبارة عن فضاء بريء ، فهو مكان قفر تنتفي فيه الحياة كمضمون ثقافي وحسي »(٢١) .

ومن خلال هذا اللامكان أو المنطقة الفارغة التي تحاول الكتابة الابداعية أن تكتبها ، مكان الموت والصقيع ، ذلك يعني ـ لا محالة ـ أن الكتابة لا تقدم شيئا ذا بال ، بل تكتب فراغا ، انها لا تكتب موضوعا بعينه بل تكتب عدما أو فراغا أو فضاء وهو جوهر الذات ، « وما الكون الابداعي سوى نسيج بلاغي واستعاري يحاول أن يحاكي ويتماهى مع هذه المنطقة »(٢٢) .

ان الكتابة الابداعية يجب أن تكون مقترنة بابداعية المتلقي ، فالشاعر حين يؤلف نصا شعريا ، لا ينطلق من فراغ ، أو من فضاء بريء ، ولا يعتمد أساليب استعارية وصورا خيالية لذاتها ، ولكنه يوظفها لخدمة الفكرة التي يريد تبليغها الى المتلقي ، ولن يتحقق له ذلك الا عندما تتوفر ابداعية التلقي ، لان الكتابة الابداعية تقابلها قراءة ابداعية ، أي ينبغي أن يكون هناك فعل واع في أثناء القراءة ، فالعلاقة التي نقيمها مع العالم في ظروفنا الراهنة ليست هي نفسها التي أقامها الرمزيون أو الرومانسيون أو الواقعيون مثلا ، فالالم ـ الفرح اليأس ـ الامل ، هي صفات انسانية متأصلة فينا ، لكن ليس بالضرورة أن

يكون التعبير عنها بطريقة واحدة ، وكل ذلك عائد الى طبيعة المرحلة التاريخية التي لها دخل في عملية الابداع تماشيا مع المفهومات المادية والروحية وتطلعات الشعوب والأمم عبر الازمنة

واذا كنا ابدينا شيئا من التحفظ في قضية الفضاء او الفراغ الذي يصوره النص الشعري ، فهذا لا يعني اطلاقا ــ الابتعاد عن داخلية النص ، او تحليله بصفته عالما مغلقا او شبه مغلق ، فالنص هو محور الادب انه « فعالية لغوية ، انحرفت عن مواصفات العادة والتقليد وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي الى سياق جديد يخصها ويميزها .

وخير وسيلة للنظر في حركة النص الادبي وسبل تحرره هي الانطلاق من مصدره اللغوي(٢٢) .

القراءة الناقدة :

قد تختلف مستويات قراءة النص الشعري ، كما قد تختلف مستويات النصوص الشعرية ، من حيث النظر الى القضايا المختلفة ومن حيث الطريقة المعبر بوساطتها ايضا ، فضلا عن اختلاف المناهج المتبعة ، باختلاف الشعراء الذين يتفاوت زادهم الثقافي ، وتتعدد انتماءاتهم الايديولوجية ، لكن عندما يكتب القارىء عن تجربته مع النص المقروء ، فهو ناقد ، لأن الناقد ما هو الا قارىء متطور غزا النص وفتحه ، ثم اخذ يروي احداث هذه المغامرة ، وهنا يحسن بنا الاشارة الى ان مستويات القراءة ، تبدا من المستوى القاعدي الذي لا يتعدى صاحبه قراءة السطور دون تجاوزها ، ثم هناك القارىء المتذوق الذي قد يعجب ببعض ما صرحت به آليات النص ، ولكنه لا يستطيع ان يحول ذلك الاعجاب الى محاورة نقدية من خلال داخلية النص ، بمعنى أنه يظل عند مجرد الاعجاب بما هو في متناوله من تراكيب لغوية او اشارات تلقى استحسانا في نفسه ، ثم القارىء الناقد ، الذي ينهج نهجا معينا في قراءته ، ويحاول ان يطبق على النص المقروء تجربته النقدية ووعيه العام في التعامل مع التجربة الابداعية ، وهذا أعلى مستويات القراءة ، لأن التعامل مع النص ينبغي أن يحقق غاية او شاوا بعيدا قد لا يصرح به النص نفسه ، وهذا لن يتأتى الا بعد فهم منهج النص وخلفياته الفكرية او الايديولوجية ، وبذلك نلاحظ ان مستويات القراءة تختلف باختلاف القراء ، مما يجعلنا نزعم ان كل متعلم بامكانه قراءة

نص ما بلغته التي يلم بها هذا المتعلم أو ذاك ، لكن ليس كل قارىء يستطيع ان يكون ناقدا « القراءة هي فعل ابداعي بمدى نشاطها لحركة تتجاوز ذاتها باستمرار في اطار سيرورتها ، أو ان القراءة المبدعة ليست اعادة وروتينا أو ارتكاسا جاهزا أو حتى نمطية منهجية تسقطها سلفا على الأثر بل انها اعادة تركيب وصياغة جديدة مبدعة لعلاقات لغوية ضمن نص كبنية ادبية »(٢٤) .

فالقراءة ــ اذا ــ سبب للكتابة ، فلولا وجود قراء لما الف الشاعر نصه حتى وان حجبه عن الناس « لأن لحظة الكتابة هي لحظة توجه نحو قارىء ، والكاتب نفسه يتلقى ما ابدعه كقارىء اول له »(٢٥) .

والقراءة لا تكمن في النص بقدر ما تكمن في كيفية مقاربته ، فهي لا تتجدد كمنهج فحسب ، بل كفعل ابداعي ، لأن المنهج الذي نصدر عنه في مقاربتنا للنص الادبي يظل شكلا من أشكال الأضواء للنص لانه يورثنا الاعادة والملل والتكرار ، ولعل للكتابة الابداعية شروطا اهمها أن تنطلق من منهج معين كأن يكون تحليليا نفسيا ، سوسيولوجيا ، أسلوبيا ، اسطوريا ، لكن على القراءة أن تتجاوز المنهج بعد تمثله واستيعابه الاستيعاب الكامل لتثور على نمطيته وقابليته ، فالقراءة من هذا المنظور انقلابية لأنها تدشين لمقاربة جديدة للنص الابداعي(٢٦) .

وما دامت القراءة المبدعة معاشرة للنص الابداعي شعرا كان أم نثرا ، فما هذه القراءة في نهاية الأمر الا اكتشاف لحس القارىء ورغبته ، فالقارىء مكتشف ذاته من خلال القراءة عبر تموجات جسده بيولوجيا وسيكولوجيا ، وكتابة هذه القراءة في كتابة لهذا الحس ، وتلك الرغبة(٢٧) .

وجملة القول ، قد لا نستطيع تمثل وجود أدب ما ، ما لم يكن هناك التقاء القارىء بالنص ، لأن الادب نص وقارىء ، « ولكن النص وجود مبهم كحلم معلق ، ولا يتحقق هذا الوجود الا بالقارىء ، ومن هنا تأتي اهمية القارىء وتبرز خطورة القراءة كفعالية انسانية لوجود أدب ما »(٢٨) .

واذا أشرنا في الصفحات السابقة الى ان القراءة تختلف باختلاف مستويات القرّاء من حيث المنهج والخلفيات الايديولوجية ، فيحسن بنا ايضا الاشارة الى ان القراءة انواع منها الاسقاطية التي تعد قراءة تقليدية لا تركز على النص بقدر ما تمر من خلاله وصولا الى المؤلفة أو المجتمع ، وتتعامل مع النص

على انه مجرد وثيقة لاثبات قضية شخصية او اجتماعية او تاريخية ، والقارىء فيها يؤدي دور المدعي العام الذي يحاول اثبات تهمة بعينها(٢٩) .

ثم تليها قراءة الشرح ، وهي التي تلتزم بالنص ولكنها تأخذ ظاهر معناه فحسب ، ولعل آخر هذه الانواع القرائية هي قراءة الشاعرية ، وهي التي تعتمد على فهم النص من خلال شيفرته ، وذلك في ضوء معطيات سياقه الفني ، ويمكن النظر اليها على انها قراءة باطنية تسعى جاهدة الى تكسير الحواجز بين النصوص ، لتصل الى الكشف عما هو في باطن النص ، وتتجاوز ما هو في الفاظه .

ونخلص من كل ما سبق الى ان القراءة النموذجية التي نتوخاها هي التي يجب ان يتوفر لها عنصر المحاورة فيها ، فالنص الشعري لا يمكن تصوره دون وجود فعاليتين ضروريتين ، فاعلية المبدع (صاحب النص) وفعالية القارىء (ناقد النص) .

والنص الشعري الحداثي يتميز بكثير من المفاهيم الانسانية المعقدة ، منها ما يعود الى طبيعة المرحلة الراهنة التي تشوبها مفاهيم ثقافية وحضارية متنوعة ، ومنها ما يعود الى مفاهيم تراثية (واقعية ــ اسطورية ــ دينية) .

وفي ضوء كل ذلك لم يعد بالامكان الحديث عن شاعر عفوي ينظم الشعر بالسليقة ، لان الشاعر المعاصر اصبح ــ في الغالب ــ مثقفا منتميا ينطلق في تجربته الشعرية من منطلقات فكرية او ايديولوجية معينة .

ومن هنا تبدو لنا صعوبة الاقرار بالفضاء البريء ، لان الشاعر مطالب بالتعبير عن فكرة ، عن قضية ، عن انتماء ، لا ان يعبر عن فراغ أو فضاء بريء.

* * *

الاحـالات :

(١) ادونيس ، زمن الشعر ، ط ٢ ، دار العودة بيروت ، ص / ٩

(٢) وفيق خنسة ، جدل الحداثة في الشعر ، ط ١ ، ١٨٥ ، ص / ٩

(٣) ادونيس ، زمن الشعر ، ص / ١١

(٤) وفيق خنسة جدل الحداثة ، ص / ١١ ، ١٢

(٥) ادونيس ، زمن الشعر ، ص / ٧١

(٦) المرجع نفسه ص / ٥١

(٧) وفيق خنسة ، جدل الحداثة ، ص / ٩

(٨) ادونيس زمن الشعر ، ص / ١١

(٩) المرجع نفسه ، ص / ١١

(١٠) مصطفى هدارة ، النص الادبي بين المبدع والمتلقي ، مؤتمر النقد الثالث ، جامعة اليرموك ، الاردن ، ص / ٣

(١١) فؤاد مرعي ، في العلاقة بين المبدع والمتلقي مؤتمر النقد الثالث ، جامعة اليرموك ، الاردن ، ص / ٢

(١٢) مصطفى هدارة ، المرجع السابق ، ص / ١ .

(١٣،١٤،١٥،١٦،١٧) المرجع السابق ، ص / ٥،٦،٦،٩،٦

(١٨) فؤاد مرعي ، المرجع السابق ، ص / ٢

(١٩) عبد العزيز بن عرفة ، الابداع الشعري وتجربة التخوم ، الدار التونسية للنشر ص / ٦

(٢٠،٢١،٢٢) المرجع نفسه ، ص / ٦،١٥

(٢٣) عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتفكير ، ص ١ ، ١٩٨٥ ، ص / ٦ .

(٢٤) عبد العزيز بن عرفة ، الابداع الشعري ، ص / ٢٩

(٢٥،٢٦،٢٧) المرجع نفسه ، ص / ٥٥،٣١،٣٢

(٢٨،٢٩) عبد الله الغذامي ، المرجع السابق ، ص / ٧٥ ، ٧٦ .

* * *

آفاق المعرفة

نافذة على العالم

ترجمة واعداد :
كمال فوزي الشرابي

آداب

●● مقابلة مع الكاتب والرحالة السويسري نيكولا بوفييه N. Bouvier بمناسبة صدور كتابه الجديد « يوميات آران وأمكنة أخرى » عن منشورات بايو Payot بباريس .

ولد الكاتب والرحالة السويسري نيكولا بوفييه في جنيف عام ١٩٢٩ . درس الآداب والحقوق . سافر ما بين عامي ١٩٤٩ و ١٩٥٧ الى لابونيا(١) ، والصحراء الكبرى في الجزائر ، وبلاد البلقان ، وتركيا ، وايران ، والباكستان ، والهند ، وسيلان ، واليابان .

في عام ١٩٦٣ نشر كتابه ((استعمال العالم)) الذي اعيد نشره في عام ١٩٨٥ ، وهو حكاية رحلة صورها تييري فيرنيه T. Vernet ، صديق طفولته ورفيق دربه . واوحت اليـه اقامته الثانية في اليابان اليوماً مفسراً عنوانه ((اليابان)) وكان هو مؤلفه ومصوره . وقد أعيد النظر في هذا الالبوم وزيدت عليه معلومات جديدة بعد اقامة ثالثة باليابان ثم ظهر تحت عنوان ((وقائع يابانية)) وذلك في ثلاث طبعات الاولى في عام ١٩٧٥ والثانية في عام ١٩٨٩ والثالثة في عام ١٩٩٠ .

وفي كتابه ((الحوت ـ العقرب ، ١٩٨١)) وهو حكاية ذات طابع روائي ، يروي لنا تجربته في جزيرة سيلان . ونيكولا بوفييه هو صاحب مجموعة من القصائد نشرت في عام ١٩٨٢ تحت عنوان ((الخارج والداخل)) .

وظهر كتابه ((بواسوناس Boissonas)) وهو مجموعة من الصور الضوئية في عام ١٩٨٣ . ويتحدث الينا فيه عن قصة ثلاثة اجيال من المصورين الضوئيين السويسريين ، كما يقدم لنا فيه صوراً بالابيض والاسود ، وحكاية عن مسقط راسه جنيف .

اما كتابه الاخير ((يوميات آران ARAN وامكنة اخرى))(٢) فهو يضم نصوصاً قصيرة ويستكشف مبدأ ((العاطفة الجغرافية)) .

مصور ضوئي ، صانع ايقونات ، محاضر ، دليل سياحي ... وتشكل مشاغله ((المعيشية)) مسوغات للسفر . وقد قام مؤخراً برحلات الى الصين ، واقام لفترة من الزمن في الولايات المتحـدة حيث قام بالتدريس في احـدى جامعات كاليفورنيا .

يكتب بوفييه النثر بروح شعرية ، ويزين الصور والكلمات ، ويتصرف في اللغـة وهدفـه من وراء ذلك كلـه ان يجعلنـا نشعر بدغدغـة العالم ، وطراوة مناخاته .

غنائي ، تعبيري ، يجري وراء الايقـاع والموسيقا ، ويعيش رحـلاته باحاسيسه . وقد قبل ان تكون هذه المقابلة معه بالرسائل ، ووردت الينا الاجوبة عن الاسئلة من كل مكان : من الصين ، من جزيرة آران ومن سواهما . ويذكر بوفييه الكتب التي يطالعهـا ويرجع اليهـا : كتـاب الطاو تي كين

TAO TE KIN للفيلسوف الصيني لاو ــ تسو Lao - Tseu « الذي قرأه على الاقل خمسين مرة »، ثم جميع مؤلفات هنري ميلر ، ورواية (كيرا كيرالينا) للكاتب الروماني بانابيت إستراتي Panaït Istrati حيث « وجد لديه الشجاعة لاستعمال نعوتها » . ويحبي بوفييه الكاتب الفرنسي الكبير مونتينه Montaigne « الفض الطري كباقة من الجرجير » ، كما يحيي بالحماسة ذاتها كلا من ستيفنسون وملفيل وهنري ميشو الذي « لديه المرح الهادىء والوجودي لكاهن طاوي » . ثم يذكر كونراد وسيفالان وصندرار واوسيب ماند لستام في مؤلفيه (رحلة الى ارمينيا) و (ضجة الزمان) . كما يذكر كتاب (الرحلة الى اقاصي الليل) للكاتب الفرنسي سيلين Céline ، وبعض الشعراء التشيكيين والحكماء اليابانيين والروس المنسيين . ويقول عن كتاب المخرج الشهير إيليا كازان (التدبير) الذي جعله يهجر حياته العائلية : « انه كتاب يهز النفس من الاعماق » .

نتوقف هنا في هذا الجرد ، ونشير الى ان بوفييه مولع بقراءة كتب الفلسفة ، وانه قارىء يتمثل ما يقرؤه بامعان وبطء ، وان له ذاكرة فيل ، وانه يعلق فوق آلته الكاتبة صورة حمار لكي « يحتج على مخلفات الغباء التي تسكنه » .

ويبتسم اذا ما ذكرت له انه قد صار زعيماً لجيل من الكتاب الرحالين . وقد يجيبك بلا مبالاة : « صار عمري ستين عاماً والتهاب الاعصاب يؤلمني ويضنيني » .

وفيما يلي ترجمة لهذه المقابلة الطريفة :

● كثير من المسافرين او الرحالين رحلوا بعيداً جداً لكي يحبهم الناس لدى عودتهم ... والسفر في هذه الحالة صورة من صور التوبة ، والطهر ، والفداء . ولا اعتقد انك كنت تسافر لتقاصص نفسك او لتؤدي دور الابن الضال ، ولكنك تروي في كتابك (استعمال العالم) حصول مصادفة غريبة معك هي وقوعك على انسان يشبه والدك او هو قرين له . فتتذكر آنذاك الجملة الاخيرة التي وجهها اليك والدك قبل وفاته : « يا بني ، اني احذرك من الوقوع في مخالب بعض النساء ... و ... و ... وخصوصاً في المراهىء ».

هذه الجملة ادهشتني . الا تعتقد ان حب التنقل لديك يشكل نوعا من انواع العصيان او المخالفة لنصيحة ابيك ؟ الا تشعر بانك دخيل او غريب ؟

ـ لقد سرتني هذه الحياة ، وكتبت اول كتاب لي كعمل من اعمال الرضى وطلب الصفح من غير ان انزع اللون الاسود من اللوحة ، والاسود هو ايضا لون . كان ابي يعبد السفر ، ولم يستطع القيام به على مقدار ما يتمنى باعتباره موظفاً . وكان على الدوام راضياً عن هروبلتي ونزواتي ، وحب الاستطلاع لدي وكذلك عن طريقة روايتي لكل ذلك .

قاصص نفسي ؟ علام اقاصص نفسي ؟ لو ان كل امرىء اجرى حساب اخطائه ، لقضى كل وقته في قصاص نفسه . هناك ما هو افضل للعمل ثم ان الحياة قصيرة . وفي السفر ، في افضل الحالات واسوئها ، لم اشعر قط بأنني اضيع وقتي . ولحسن الحظ اننا لا نستطيع الحكم على الزمن الضائع .

صحيح انني عثرت في وجه سائق شيخ لاحدى الشاحنات ، وذلك في مدينة شيراز ، على وجه ابي وقد سوده شحم الالات قليلا . كانت له نظرة ابي المتنبهة ذاتها ، وتواضعه في رقته . هذه الرقة هي التي تعلمت ان احبها . وكنت اعلم انه سيوافق دائماً على المكان الذي وجدت فيه ، وعلى استعمالي لوقتي . وكان ذلك النهار محفوفاً بالخطر : فالشاحنة التي تسبقنا هوجمت من قبل طائفة من الفجر (الكوتشيس) . وشغلت القافلة برجل اخترق فكه عيار ناري . كذلك في اليوم التالي كدنا نموت في حادث شاحنة عند منحدر مضيق صخري ، لولا سرعة بديهة هذا السائق الشيخ وحسن تخلصه ومهارته في القيادة في كلا الحادثين . .

اما تحذير ابي لي من النساء فقد كان تحذيراً يستند الى مخاوف جيل نشأ على الرعب من مرض الزهري ومن الحمل غير المشروع .

واما شعوري بأنني غريب ، فالواقع اننا جميعاً غرباء وفي كل مكان حتى في أحضان اسرنا ، وسنظل على الدوام وحيدين . لذلك لا مجال للشكوى ، وعلينا القبول بالامر الواقع .

● تحب كثيراً الاحياء القذرة في المدن . وتبدو الارض احيانا تحت قلمك كوكباً يتعفن . في (استعمال العالم) تبحث عن مخطوطك الضائع في مزبلة عمومية ، وفي (وقائع يابانيــة) تقف لتصور المارة في مستودع قاذورات ،

و « الحوت ـ العقرب » هي حكاية تورط ، و « يوميات آران وامكنة اخرى » تشير الى جزيرة تخترها الرياح الكبرى و « تدوخها » . هل يجب ان نرى في هذا الذوق الخاص نوعاً من انواع المواقف الجمالية ، او بالعكس نوعاً من ارادة الانزلاق للمس الاغوار ، وتعميق سر كل شيء ؟

ـ « الاحياء القذرة » التي استوجيها واحبها مكونة من حانات مضاءة بالأستيلين ، ومن اسواق قديمة ومواخير . كل مكان يصلح لزيارتي ما دام كيس نقودي يسمح بذلك ، اذ من الصعب على انسان متشرد أن يدبر أموره ، وهكذا كان من السهل علي ان اجد عملا لدى الفقراء اكثر مما اجد لدى الاغنياء ، وكنت اقوم بأي عمل شريف وبعرق جبيني على طريقة الشاعر الفرنسي جان ريشبان(٢) . وكنت اجهد في ربح المال لكي اتعمق في دراسة الاوساط المتنوعة وتصويرها سواء اكانت فقيرة ام غنية .

كتب هنري ميلر : « المهم ان تغطس الى الاعماق ، وليكن غطسك بلا عوامة خوفاً من أن تغرق » .

● تحب أن تستذكر كل ما مر بك . انت مسافر عامل تنقاد الى حيث يحملك السفر ويحملك تغربل الصور لتنتقي منها الاقوى والافضل . هل في ذلك فن للسفر ام انه شكل من اشكال الاستسلام ؟

ـ يقوم السفر على بعض قرارات نتخذه وعلى بعض آخر يفرض علينا . وهذا الاخير هو دائماً الافضل . لم نختر ، مثلا ، ان نقضي شتاء باكمله في اذربيجان لان الثلج الذي جعل الطريق غير سالكة نحو الشرق هو الذي قرر عنا . واحتفظ حقاً بذكرى لا تنسى عن هذه الاقامة القطبية . وهذا ما اسميه الانحراف الحتمي . ان اهمال الاشياء في الغرب يعتبر موقفاً سلبياً ، على العكس من آسيا حيث المقصود هو اتباع التيار الحيوي والاندماج فيه . يقول سينغ تسان Sing T'san فيلسوف الزهن ZEN الصيني : « **كفوا عن الارتباك / واتبعوا التيار / لان افكاركم ستفقد برودتها اذا ما اتحدت** » .

[كانت مشكلة الإغرابية او المجلوبية هدفاً من اهداف مراسلاتنا البريدية . ويهتم نيكولا بوفييه بالمكان والصيغة ، وهو يكوكب حكاياته بالامثال المختارة ، التي لها دقة الهايكو وحيوية الحكمة . مثال على ذلك : « ما تختص به الاسفار البعيدة هو ان يعود الانسان منها بشيء أو باشياء غير تلك التي ذهب

ليبحث عنها » . او : « يستفني السفر عن الدوافع . ولا يلبث ان يبين لنا انه يكتفي بذاته . نعتقد اننا سنقوم بسفر الى وجهة معينة ، ولكن ما يلبث السفر ان يوجهنا الى حيث يريد » . وتحت الحكمة توجد روح الدعابة . ولا مجال للياس . فبوفييه كالكاتب الفرنسي الشهير جان ـ ماري لوكليزيو Le Clésio يتناغم مع خط الانتقــال : « فضيلة السفر هي ان نحمم الحياة قبـل ان نزينها »] .

● الا يوجد تناقض في انك تريد ان تهب لسلوكك في الهروب قيمـة ايجابية ؟ هل يمكن ان يكون المرء من الوجهة المنهجية ضد كل منهج ؟ « يستفني السفر عن الدوافع » ، انت الذي قلت ذلك !

ـ الاغرابية خداع ، وانت تعرف ذلك جيداً مثلي . وبالمقابل فان للسفر قوانينه وفلسفته التي يتعلمها المرء من السير على قدميه اكثر مما يتعلمها من المطالعات الثقافية مهما اتسع مجالها . فلطالما لمست مثلا ان الاغراق في اتعاب الجسم يمكن ان يقود الى لحظات قصيرة من « توقد البصيرة » . وآخر مثال على ذلك الصعود مع زوجتي من بركان خامد في جزيرة شيجو Cheju الى الجنوب من كوريا الجنوبية . انا وزوجتي كلانا جبلي ، وقد قلنا فيما بيننا : سنقطع مسافة هذا الجبل باسرع وقت ممكن ، فنحن متعودان على نتوءات وتضاريس اعلى تثير الدوار . والواقع اننا جهدنا خلال سبع ساعات في صعود الجبل ونحن نتبع مجاري الحمم ، وهي الطريقة الوحيدة للسير خلال ادغال كثيفة ملأى باغاريد الطيور الغريبة وازهار الاوركيدة ، حتى السفوح العليا المكسوة باشجار الغار الوردية وبازهار الجنطيان الزرقاء ، ثم الى حافة البركان حيث عثرنا على اشجار سحلب عطرها يشبه عطر الفانيليا . كان المنظر بالغ الروعة من قمة هذا المكان : مرفآن صغيران واحد في الشمال والآخر في الجنوب ، لا يمكن ان يحلم فنان كبير بان يرسم مثلهما : وفي الشطآن زوارق خيزرانية ذات اشرعة متنوعة الاشكال ، زاهية الالوان تنبض بالحياة ، ونوافير حيتان تغازل زرقة السماء الساطعة . لم يكن لدينا ماء ، فانخرطنا في البكاء ونحن نعلم بانه يلزمنا خمس ساعات على الاقل للهبوط ، واذا امكن قبل سواد الليل الذي ينحدر فجاة كانه شفرة مقصلة . كنا منهكين وغسلت الدموع كثيراً من الاوجاع والاوهام التي نشعر بها . وقد اضاءت هذه التجربة ـ وهي غير جديدة ـ جوانب نفسينا بما يسميه اليابانيون التماعات او « ساتوري satori » وهي التماعات احسست بها في العديد من اسفاري .

غالبا ما يقال ان الاسفار مهارب ، اما انا فارى انها بالاحرى ابحاث واكتشافات . وهناك اشياء في الحياة يوصي الانسان بأن يهرب منها . ويمكن الانسان مثلا أن يرحل حتى لا يظل قابعاً في مكانه ، وسجيناً لفكرة ما أو عمل ما . يفر الانسان مثلا من دائرة الدراسات والشهادات بانواعها وتامين الشيخوخة والتقاعد وتأمين العجز والتابوت . فانا غير مؤمن عليّ وساجد تاميني في تابوتي .

● برجك برج الحوت . كثير من الناس لا يؤمنون بتأثير الابراج ، اما انت فانك تؤمن به . في كتابك (استعمال العالم) تنسب ((قدرة التشتت)) لديك الى هذا البرج . فماذا يعني لك ذلك ؟ هل تعتقد أن ((حظ التنقل)) مكتوب لك في السماء ؟

ـ كباحث عن الصور احببت قبل كل شيء المستندات الفلكية لغرابة اسرارها ولما فيها من جمال وتعابير خطية . ولا يزعجني ابداً ان أفكر في **((كل هذه الشعل التي تتدحرج فوق رؤوسنا))** كما قال مونتينه ، وان تكون لها علاقة ما بطبائعنا ومصائرنا . ارى ذلك كنوع من انواع الفرضيات الشعرية ، لا كوجهة نظر محددة تقيدني . ولم اذهب في حياتي الى استشارة أحد الفلكيين . وبالمقابل فلقد عرفت اناساً من برج الحوت يتمتعون بقسط كبير من حب التسلية ، والتشتت ، والاحلام .

[نيكولا بوفييه هو صانع منمنمات ومبدع الوان . يقول : ((حين غادرنا يوغوسلافيا الى اليونان ، كان اللون الازرق ــ لون بلاد البلقان ــ يتبعنا مع تغير في طبيعته : فكنا نمر من الازرق الليلي وفيه مسحة من الكمود الى الازرق البحري في اوج نضارته وبهجته ، وكان ذلك يؤثر في اعصابنا كالقهوين (الكافيين))) . وبوفييه يحب المرئيات والملموسات ، ولديه ميل الى الصور الشخصية الوجهية ، وهو منتبه الى تفاصيل اللوحات ويملك احساساً مرهفاً بها لا يقل عن احساس الفنان الفرنسي دوميه Daumier (٤)]

ولقد قابلنا طوال الطريق كثيراً من العمال والكادحين وأصحاب الحرف : رسامون منفيون ، دراويش ، سائقو شاحنات أفغانيون كانوا يغطون بعض هياكل شاحناتهم بصور نهود منتفخة وسريالية او بمقاطع من شعر حافظ الشيرازي ، موظفون سابقون لدى شركات هندية اصبحوا أصحاب حانات ،

مصورون ضوئيون يابانيون قدامى صاروا يعملون غطاسين يبحثون عن اللؤلؤ واللقمة ويرتدون اقنعتهم الواقية .. ولم تصادفنا أية عقبة تتعلق بالمواصلات مع اناس يملكون « الشجاعة اللازمة لكي يصبحوا شيئاً او لا شيء في الحياة » على حد تعبير الشاعر الفرنسي هنري ميشو .

[يقول نيكولا بوفييه « تبـدو لي الحياة كمغامرة غريبة مؤثرة تنتهي بالاختفاء » . على ان السفر ليس شيئاً اذا لم يكن اسوى تأمل اضافي حول موضوع الموت ، والزمن الراهن ، او الزمن الذي يجري في الساعة الرملية . فحقيقتنا الشخصية تمر بالحقائق الشخصية للآخرين . ويتحدث مونتينه عـن سـفره الى الخارج وان الهـدف من السـفر هـو « ان نحك عقولنا ونشحذها بعقول الآخرين » . ويحمل الينا بوفييه في رسائله كثيراً من المعلومات حول بعض شعوب آسيا ، مثلا ، او حول شارع في سيلان ، او حول غجر منطقة الباتشكا Batchka في الجنوب من هنغاريا . كما يحمل الينا من اسفاره التي لا تعد شروحا وتعليقات . وقد اتاحت له عدة اقامات في اليابان ان يتعلم اللغة اليابانية وان يكتب كتابه الواضح الجميل (وقائع يابانية) . ومن هنا سؤالي اليه :]

● **هل يمكن الانسان ان يفهم اليابان اذا لم يكن مولوداً فيها ؟**

بلا شك . المسألة مسألة التزام وتقارب ، مسألة ذكاء ومحبة للبلاد التي تنوي ان تفهم طبيعتها وطبيعة شعبها . اما تعلم اللغة فانه يتطلب عملا دؤوباً واطلاعاً مستمراً على التطور اليومي لهذه اللغة .

هنالك علماء غربيون في اللغة اليابانية كالعالمين الانكليزيين السير جورج سمبسون وآر . اتش . بليث . وكالعالم الفرنسي برنار فرانك الذيـن يتقنون اليابانية كأفضل ابنائها . ويتفق كثير من اليابانيين على القول ان رواية فوكازاوا شيشيرو ضرورية جداً لفهم الروح اليابانية ، وهذا هو رأي برنار فرانك الـذي اعطانا عنها ترجمة لا تضاهى بالفرنسـية ، إذ احتفظ بادق الشيات التي تعبر عن المناخ الشجي في اواسط اليابان حيث يسود القحط والبرد . والموسيقا والايقاع في نص الرواية (كان مؤلفها عازف غيتار) قد انتقلا الى اللغة الفرنسـية بشكل خيل لي معه ، وانا اعاود قراءتها ، انني اسمع وقع اللغة اليابانية وتناغمها .

● هل تعتقد كالكاتب الفرنسي باربيه دوريقيي (؟) ان من المسموح للكاتب ان يذهب الى اقاصي العالم لا لشيء وانما للحصول على قليل من المحادثة ؟

ـ انه لعلى صواب فيما يذهب اليه : فاقاصي العالم عديدة واذا توجب على الكاتب ان يروي لي كل ما يقال فيها ، فان حياة باكملها لا تكفي لذلك !

[واخيراً فان انيكولا بوفييه هو « إغرابي » ومحب للتعدد . انه صانع منمنمات وعالم بجمال التنوع حسب مقولة الدكتور فيكتور سيغالان . وهو يعلم انه كلما اختبأ في عالمه السري ، ظهر بشكل اوضح ، شانه في ذلك شان الرسام او الشاعر .

ويشبه بوفييه ، من عدة جوانب ، البطل اللامبالي لرواية فردريك بروكوش Prokosch (الاسيويون) . وكل سفر لديه هو تمرين قدري واخوي، وعبور لاهدوء فيه للغات والصور .]

●● عازفو البيان ، رواية للكاتب الانكليزي انطوني بورغيس A. Burgess ، ترجمة جان ـ بيير كاراسو J.-P. Carasso ، منشورات غراسيه ، باريس .

انطوني بورغيس كاتب انكليزي ولد عام ١٩١٧ . الف كثيراً من الروايات ذات الطابع الاغرابي أو المجلوبي على مسحة من روح الدعابة . من اشهر هذه الروايات (الزمن للنمر ، ١٩٥٦) ، (تشويش العدو ، ١٩٥٨) ، (رؤيا من شرفات حصن ، ١٩٦٥) ... وله روايتان اتبع في بنائهما اسلوب الروائي الايرلندي جيمس جويس عنوان الاولى (داخل السيد اندربي ، ١٩٦٣) ، وعنوان الثانية (اندربي خارجاً ، ١٩٦٨) ...

انطوني بورغيس موسيقي ومولع بالموسيقا . وهو لا يتوانى من شدة ولعه بها عن ادراج الحان من تأليفه في كتبه كما هي الحال في روايته الإخيرة (عازفو البيان) اذ ادرج توزيع فالس ـ أو دارج بالعربية ـ في نهاية روايته المذكورة . وقليلون هم الكتاب الذين يملكون مثل هذا النبوغ في الموسيقا . فانطوني بورغيس يمكنه ان يعتز بموهبته الموسيقية وبانه الف وعزف ثلاث سنفونيات ، وتنويعاً موسيقياً على رواية (أوليس) ، كما انه كتب رواية

عن نابليون يتماثل شكلها مع شكل السنفونية البطولية (سنفونية نابليون) للموسيقار العظيم لاودفيغ فان بتهوفن . أضف الى ذلك كله انه عازف بيان مجيد .

والد بطلة الرواية موسيقي وعازف بيان من الدرجة العادية . انه يعزف في قاعات السينما من الفئة الثانية ايام السينما الصامتة ، ثم في بعض المشارب او المقاهي بحسب تعهدات لم يكن حبه للشراب يسمح له بالاحتفاظ بها طويلا . ليس من السهل ، في مثل هذا الوضع ، ان يربي وحده ابنته بعد موت والدتها المفاجيء . هنا نقع على لمحات من سيرة المؤلف الذاتية . وليس من قبيل المصادفة ان ينهي بورغيس روايته (عازفو البيان) ابان عمله في سيرته الذاتية الضخمة التي يحمل الجزء الاول منها عنوان (ولسون الصغير والله الكبير) في ٤٥٠ صفحة ، وهو عمل يدل على مقدرته وسرعته في الكتابة . ولقد كان والده ايضاً عازف بيان في قاعات السينما الصامتة ، وكان يحب الشراب قليلا . ونجد بعض الاحداث ، كوفاة الام مثلا ، كما في الرواية . كما نجد عالماً يضج بالاصوات ، والشتائم ، والروائح المختلفة ، والمشاهد التي تنبثق كلها من انكلترا قديمة ، انكلترا مسارح المنوعات الشعبية من رقص وغناء والعاب بهلوانية ، والسمك والبطاطا وقد لفت الوجبة منهما بورق جرائد : انكلترا الاحياء الفقيرة والبائسة .

يعرف بورغيس هذا العالم اذ نشأ فيه ، وهو يحبه كثيراً ويعاود خلقه بمتعة حقيقية ، مضفياً عليه حيوية وغنى في التفاصيل يشهدان بمقدرته .

مع سير الحكاية، سواء أكانت تتعلق بالسيرة الذاتية ام لا ، يتوسع الكاتب في حديث يجد في البيان مجازه الكامل . انها قصة « المزاج الفني » ، ومجابهة الموسيقا والعالم ، والفنى الداخلي الذي لا يجد له منفذاً فيتحطم على صخرة واقع بعيد عن روح الموسيقا . مسارح منوعات بائسة في امكنة يضطر فيها عازف البيان الى ان يكون « المرافق » لما يقدم فيها من تسليات رخيصة من دون أن يتوصل الى العثور على مكانه . وفي بلاكبول ، وهي مدينة كابوس في انكلترا ، وتنتشر فيها المخيمات لقضاء العطل ، يؤدي العازف دوره خلال ثلاثين يوماً من الاحتفالات ثم يموت وراء بيانه بعد ان ارتجل اوبرا باكملها وضع لها عنواناً معقولا ومنطقياً (الهدامون) . لقد تحول العازف المرافق الى آلة مجنونة قبل ان يلقى حتفه .

تقص علينا هذه القصة الحزينة ابنة العازف إيلين ، وقد اصبحت عجوزاً منطوية على نفسها في الشاطىء الازرق بفرنسا . وليست القصة سوى سرد فردي تتحاور فيه احياناً مع روائي شاب لايملك كثيراً من الموهبة . وهي نفسها موسيقية ولكن من نوع أسمى . فقد نشأت وتعلمت في معهد للراهبات ببروكسل وبما ان لديها طموحاً ومثابرة فقد قامت برحلات عمل حول العالم من بانكوك ، الى هامبورغ ، الى لندن ... حيث توصلت الى خلق « **مدارس لحب الموسيقا** » تعلم فيها الرجال ، وخصوصاً المدمنين منهم بانهم يتقنون العزف ، « **الموسيقا التي تختبىء في نفوس النساء** » . اما موضوعها فهو « **المرأة كملامس معزف** » ... واخيراً نصل الى المرحلة الاخيرة من الرواية اذ يغدو ابنها عازف بيان حقيقياً ويحصل على شهرة واسعة ، ويكرّم اينما حل . وكان يجب عليه في البدء ان يتخلص من زواج خانق حيث كانت حماته تمنعه من العزف في حضرتها بحجة انها « **تصاب بالشقيقة** » اذا ما استمعت الى الموسيقا ... وهكذا تحققت من خلال ثلاثة اجيال الموهبة الحقيقية لهذه الاسرة الفنية .

تعتبر هذه الرواية الجميلة المرحة من أفضل ما كتبه انطوني بورغيس ، فقد ظهر فيها دقيق التصوير ، ساحر الاسلوب ، محبا للكتب ، وبكلمة واحدة سعيداً ومسعداً لقارئه ... ولا تقف المغامرة هنا : فقد ظهرت له مؤخرا في انكلترا رواية رائعة عنوانها (السيف العتيق) وهي قصة سيف اسطوري عثر عليه في القرن العشرين وانتقل من يد الى يد ولكن من غير ان يجد قضية عادلة يدافع عنها ...

في الرابعة والسبعين من عمره ، وبعد اكثر من اربعين عملا ، يدلل بورغيس انه ما زال يدخر في نفسه كثيراً من الموسيقا .

●● نيلوفر ، رواية للكاتبة الهندية الحمراء ايلا كارا ديلوريا E. C. Deloria ، ترجمته عن الامريكية ايفلين شاتلان E. Chatelain ، منشورات ليتانسيل ، باريس .

ديلوريا هو لقب شهير يطلق على عدة عائلات من قبائل السيوكس Sioux الهندية الحمراء . ومن هذه العائلات زعماء انتخبهم شعبهم في عدة مناطق من داكوتا الجنوبية . واحد هؤلاء الزعماء واسمه ڤين Vine كاتب يمكن المهتمين بالهنود الحمر والمتتبعين لحياتهم واخبارهم ان يطلّعوا ، في كتاباته ، على سيرة ايلا كارا ديلوريا التي تشكل اسرتها قبيلة باكملها .

اما ايلا كارا ديلوريا نفسها ، وهي مؤلفة هذه الرواية ، فقد كانت عالمة بالسلالات وزميلة للعالم السلالي الامريكي الكبير فرانز بواس BOAS . توفيت عام ١٩٧١ . وقد كتبت روايتها تلك في الاربعينات ، ولكنها لم تنشر آنذاك . ثم عثروا عليها في مخلفاتها ودفعوا بها اخيرا الى النشر .

نحن نعلم ان لهنود امريكا الشمالية عددا قليلا جدا من الكتاب المعروفين ، يأتي في مقدمتهم سكوت مومادي Momady الذي لا ينسى بروايته الرائعة (منزل الفجر) . وستظل الكاتبة ايلا كارا ديلوريا بمؤلفها الجميل ذي العنوان الشعري (نيلوفر) حية في اذهاننا . فهي تروي لنا قصة نساء هنديات ومن هنا طرافة روايتها . وتستوحي فيها سير حياة فتاة وامها وجدتها وذلك في نحو العام ١٨٥٠ اي قبل اشتداد غزو البيض للمناطق الهندية ، كما تحدثنا عن قبيلتها وتقاليدها .

يُسَرّ القارىء منذ الصفحات الاولى بما تأتي به الكاتبة من اوصاف وتصاوير ، اعتمدت في ابرازها على المستندات التي جمعتها ودرستها خلال عشرين عاما باعتبارها عالمة بالسلالات . وتسير بنا على مهل في سرد الاحداث وربط بعضها بالبعض الآخر ، وها نحن في قلب الطبيعة ، بين قبائل السيوكس ، نرافق عاداتها وطقوسها وثقافاتها ، وكل شخص فيها يعبر عن انسانية ألفية دمرها البيض مع الأسف منذ ما قبل حرب التحرير وفيما بعدها .

فنـــون

●● ١ ــ كلود مونيه C. Monet وازهار النيلوفر ، جورج كليمنصو ، منشورات Le Terrain Vague .

٢ ــ عن جيمس انصور J. Ensor ، اميل فرهارن ، منشورات كومبلكس .

٣ ــ الرسم التكعيبي ، جان بولهان ، منشورات Folio .

ــ كلود مونيه (١٨٤٠ ــ ١٩٢٦) رسام افرنسي . من احدى لوحاته التي عنوانها (انطباع ، شروق الشمس ، ١٨٧٤) أتى اسم المدرسة « الانطباعية » . ويعتبر ممثلها النموذجي الاول . من اشهر لوحاته : نساء في

الحديقة / كاتدرائية روان / سلسلة لوحات عن ازهار النيلوفر (التي كان يزرعها في بركة حديقته) .

ـ جيمس انصور (١٨٦٠ ـ ١٩٤٩) رسام ونحات بلجيكي . انطباعي ، وواقعي ، ووراء معا . يعتبر احد اقطاب الفن الحديث . من اشهر لوحاته : اقنعة تتجاذب مشنوقا ، ١٨٩٤ / اغواء القديس انطوان ، ١٨٨٧ / دخول المسيح الى بروكسل ، ١٨٨٨ / لوحتي الشخصية ، ١٨٩٦ .

جملتان : احداهما للاديب الفرنسي جان بولهان (١٨٨٤ ـ ١٩٦٨) : **« لست ادري اي ظريف قال يوما ان اللوحات لا تتوقف عن سماع التعليقات الغبية »** . اما الاخرى ، وقد اوردها السياسي الفرنسي جورج كليمنصو الذي اطلق عليه اسم « النمر » (١٨٤١ ـ ١٩٢٩) ، فهي لمونيه : **« ضع يدك في يدي ، وليتعاون بعضنا مع البعض الاخر لننقل على الدوام بشكل افضل » .**

يجب علي من يستغني عن الاولى ، اي التعليقات الغبية ، ان يقرأ (الرسم التكعيبي) لجان بولهان و (عن جيمس انصور) للشاعر البلجيكي الشهير اميل فرهارن (١٨٥٥ ـ ١٩١٦) ؛ و (كلود مونيه وازهار النيلوفر) لجورج كليمنصو . وما من واحد من هذه النصوص الثلاثة ، التي لا يجمع بين قائليها شيء مشترك ، قد صدر عن **« متادب يجتر اقواله واقوال الاخرين »** كما يقول انصور نفسه .

وبالمقابل فان كل كتاب من هذه الكتب الثلاثة يؤكد رأيا مبتسرا . ففي رأي كليمنصو : **« ولد مونيه وبيده ملّون ، وكان لا يستطيع ان يتعامل مع الحياة الا امام لوحة ... انه لشديد الاحساس والتفكير ، وله ارادة رسام »** . وفي رأي فرهارن : **« يمثل جيمس انصور الفنان الصافي . انه يرى ، ويمزج ، ويرتب ، ويتامل ثم يفكر »** . ويلاحظ بولهان بصدد الرسامين المحدثين : **« هذا حديث اوجهته الى الرسامين المحدثين . ولكنهم لم ياخذوا به . ولم يكن بوسعهم ان ياخذوا به باعتبارهم رسامين وليس من شانهم ان يعقلوا »** . اليس في هذا القول الاخير الموجه اجمالا ضد الرسامين المحدثين ما يجعلنا نحسب مونيه ، وانصور ، وبراك ، وبيكاسو ، وغري جماعة من الحمقى . ان فرهارن وكليمنصو وبولهان الذين يعترفون بالفرادة التامة لفن الرسم يمتنعون مهما يكن المسوّغ ـ اطراءً او تعليقا ـ ان يقارنوا لوحة (دخول المسيح الى بروكسل)

لانصور بلوحة (ازهار النيلوفر) لمونيه ، او بلوحة (قيثار) لبيكاسو او بأية لوحة اخرى مثقلة بالمراجع والنظريات .

وهذا هو كليمنصو يستنتج : **« ان مونيه لم يدرك انهم باسم عقيدة ما (كان ميالا الى الاشتراكية) قد اقترحوا عليه شيئا آخر هو غير ما يراه »** .
ويتمسك بالقول امام الرسامين : **« ما دمنا نطلب منهم ان يفسروا الطبيعة ، فلا نعطيتهم المثال السيء بتفسير انفسهم خلافا لمعطياتهم الخاصة »** .

ويتبع فرهارن انصور : **« هذا الزائر لخلفيات الدكاكين وما فيها من روائح غير مستحبة، ولباعة « البسطات » وما فيها من بؤس في الهواء الطلق »**.
وينظر كليمنصو لوحات مونيه ويعلق عليها : **« شيء لا يضاهى من المبادلات المضيئة ما بين الارض والسماء ، يتوجها شعور بالعالم يرفعنا الى اقصى درجات الاتحاد الابدي بالاشياء في التناهي الأسمى لمشاعرنا »** .

ويهتف بولهان امام اكتشاف التكعيبيين : **« اية مفاجاة (واية فرحة) ! ان تسقط علينا احدى الفسح من دون ما انذار ! »** .

لربما كانت نصوص فرهارن وبولهان ، كما يكتب كليمنصو بصدد نصه **« من تلك التي كان اسلافنا يحبون ان يخاطروا بافكارهم للتعبير عنها تحت العنوان الناقص للتاملات او النظرات »** .

علــوم

●● لماذا تصلح الفلسفة بحسب جيل دیلوز Jilles Deleuze مقال لفرانسوا رينيو F. Regnault الاستاذ المحاضر بجامعة باريس ـ ٨

١ ـ معالم من سيرة دیلوز الذاتية

- **ولد الفيلسوف الفرنسي التقدمي جيل دیلوز بباريس عام ١٩٢٥ .**
- **دراسات فلسفية عليا .**
- **من عام ١٩٥٧ الى ١٩٦٠ : استاذ مساعد في السوربون لتدريس تاريخ الفلسفة .**

- من ١٩٦٠ الى ١٩٦٧ : ملحق بالمعهد الوطني للبحوث العلمية .
- في ١٩٦٢ : لقاؤه بالفيلسوف ميشيل فوكو في كليرمون ـ فيران .
- من ١٩٦٤ الى ١٩٦٩ : مفوض بالتعليم في جامعة ليون .
- ١٩٦٩ : أطروحته الأساسية (الاختلاف والتكرار) ، اطروحته الثانوية (سبينوزا ومشكلة التعبير) .
- ١٩٦٩ : لقاؤه مع الفيلسوف فيلكس غاتاري . عمل مشترك بينهما .
- ١٩٦٩ : استاذ في جامعة باريس ـ ٨ فانسين بدلا من ميشيل فوكو الذي نقل الى الكوليج دوفرانس . في هذه الجامعة التقى من جديد بالفيلسوف فرانسوا شاتليه F. Chatelet .
- بعد ١٩٦٩ : نشاطات يسارية عادية .
- ١٩٨٧ : احيل الى التقاعد .
- علامات خاصة : قلما يسافر . لم ينتسب قط الى الحزب الشيوعي . لم يكن قط عالما ظاهراتيا ولا هايدغريا . لم يتنكر لماركس . لم يرفض ثورة أيار ١٩٦٨ .

٢ ـ فلسفة جيل ديلوز في سطور :

ـ بمجيء ديلوز ملات الرغبة الافكار ، وغدا اللاوعي مجالا لـ ((لانتاج)) واكتست الانحرافات طابع الشرعية . كان الزمن آنئذ ملائما ، وكنا في بداية السبعينات قبل ارتداد موجة التحرر في عام ١٩٨٦ . انه زمن التبدلات والتحولات الثقافية الجديدة . وكان جيل ديلوز على راس الحركة . الفيلسوف الهادىء ، ومؤرخ الفكر اللامع ، الذي اعاد الى نيتشه مركزه ، وجعل سبينوزا معاصرا لنا ، غير فجاة مسيرته ودخل كاتدرائية التحليل النفسي . صدر له (المضاد لاوديب) بالتعاون مع فيلكس غاتاري ، وهو يكرس التغير . وولدت ايديولوجية جديدة اسمها (ايديولوجية الرغبة) . واعيد النظر في الصور الاتباعية للجسم وصححت . واهتزت فكرة الانسان واضطربت وتحررت من الاغلال التي فرضتها عليها الفلسفة المثالية . وانفتح مجال المتخيل ، واكتست الحياة لونا آخر واصطبغت بالمتع . وتوافق الوجود اخيرا مع السعادة .

وحين اقبلت الثمانينات سقطت الرغبة في هوة النسيان . على ان ديلوز لم يسقط ولم يتوقف بل ظل متابعا رسالته وعمله التقليدي ولم يلبث ان عالج السينما في كتابه (الصورة ـ الحركة) ، هذا الكتاب الذي يتحدث الينا في لغة اتباعية عن المشكلات الخالدة للزمان ، والمكان ، والحركة .(١)

الفيلسوف الكبير هو الذي يقنع قراءه ومستمعيه بأن يعيشوا حياة فلسفية . وجيل ديلوز يقنعهم بذلك . ولا يهم ان يتوصل الجميع الى الاقتناع، بل يكفي جميع الذين يقرؤونه أو يستمعون اليه ان يدركوا أن مثل هذه الحياة مفتوحة امامهم ...

يمكن المرء ان يقول عن نفسه انه كانطي او هيغلي من دون ان يكون العيش على الطريقة الكانطية او الهيغلية يعنيه . ولكن هناك فلاسفة كأفلاطون، وسبينوزا ، ونيتشه ... يبدو انهم يوصون الناس على الاقل بأن يعيشوا حياة كحياتهم ، بشكل مباشر أو غير مباشر ، وعن طريق التقليد او التحول . فما هي الحياة الفلسفية اذن ؟

لا يبدو انها مفهوم ديلوزي محض ، على الرغم من ان ديلوز وضع لنا « مخطط حياة » في حديثه عن كلايست بكتابه (ألف مسرح) . هناك اذن وعد بحياة فلسفية كما يوجد لدى مارسيل بروست « وعد بالسعادة » . ويتجدد هذا الوعد في كل كتاب من كتب ديلوز بدءا من السؤال التقليدي « لماذا تصلح الفلسفة ؟ » . ويقول ديلوز ويفكر على الدوام : « اذا كنت تعتقد ان الفلسفة لا تصلح لشيء ، فلا تمارسها » .

وكما يبرهن جيل ديلوز على الحركة بالحركة ذاتها ، فانه لا يطرح غاية الفلسفة كمشكلة (فلسفية) . ويقدم الدليل على ان المرء لا يستطيع ان يكون هايدغريا ، وان الفلسفة ليست قضية محاكمة . ومما لا شك فيه انه يجد الفلسفة نافعة ضد المخاوف النفسية ، وحتى ممتعة ضد الاهواء الحزينة .

تصلح الفلسفة لدى ديلوز لطرح مشكلات ولايجاد حلول لهذه المشكلات. ويعزو لها قبل أي شيء ما يعزوه لبرغسون : « **نقل تجربة الحقيقي والخاطىء في المشكلات ذاتها ، فضح المشكلات الخاطئة ، مصالحة الحقيقة والخلق على مستوى المشكلات** » . (**انظر كتابه « البرغسونية » ص ٣**) . وبشكل اكثر عمومية : « **المشكلة هي العنصر الاختلافي في الفكر ، وهي العنصر الوراثي**

في الحقيقي ... وانتاج الحقيقي والخاطيء بوساطة المشكلة ، وبقدر مايتيحه المعنى ، تلك هي الطريقة الوحيدة التي ننظر فيها بجدية الى تعبيري « المشكلة الحقيقية والمشكلة الخاطئة » (انظر كتابه « الاختلاف والتكرار » ص ٢١٠) .

ان كتب ديلوز هي أوسع من الظروف الحالية التي يريد اصدقاؤه ــ والاصدقاء يصنعون الفيلسوف ــ ان يضعوه فيها . ذلك ان كتبه تتسم بالايديولوجية . واهمية ديلوز ، كما هي أهمية اي فيلسوف حقيقي ، هي في هذه الايديولوجية . ولا تصادف بالمقابل فيلسوفا الا اذا قمت بخطوة للذهاب اليه ولقائه . وفيما عدا ذلك فانه يتركك هادئا ويتابع طريقه الملكي .

وفي هذا الطريق الملكي كان افلاطون يعتقد ان الفلاسفة هم ملوك .

ولكل فيلسوف على الدوام منهجه . ولكي يبدأ يحدد مقصده ثم يتابع هذا المقصد ليسلمه في النهاية الى ورثته . ولكن الفيلسوف قد لا يكون لـه مقصد منهجي الا باتباع طريقة يختص بها . وديلوز يتبع طريقته الخاصة به.

ما من كتاب من كتب ديلوز الا ويقودك الى قراءة كتبه الاخرى ، فاذا بك تطلع على وجهات نظره في كل مجال . يبحث في الادب والعلم والفن والسياسة وسواها . انه يقوم بـ « تنويع مستمر » على حد قوله . على ان الفلسفة تعطي جميع هذه المجالات طابعها الاصيل . ولدى ديلوز قضية التفرد وقضية التعدد . وتتجلى دقة التفرد في دراسة كل من كافكا وبروست مثلا ، وهما يدخلان ايضا في قضية التعدد في مخططه . وتبدو العودة الى الفلسفة في كتبه الاخيرة امراً محتوما ، وخصوصا في دراساته عن (ميشيل فوكو) وعن (لايبنتز) ، ويبدو عمق نظرته الفلسفية حول الفن في كتبه (فرنسيس بيكون) و (الصورة ــ الحركة) و (الصورة ــ الزمن) . وحتى في كتبه الفلسفية الصرفة نجد اهتماما بالادب والفن والسينما .

ما هي الفلسفة ؟ هي هذا التكثيف الشمولي لكل ما يمت الى الحياة بصلة ، وكل ما يرد ليبرز في هذا التكثيف بموجب طريقة ، والطريقة هي التي تطرح المشكلات وتجد لها حلولا . ومع ذلك فلا يذهبن القارىء الى انه قد امسك بخاصية الفلسفة الديلوزية بمواجهة الفلسفة بمجموعها ، او بمجابهة التقاليد الفلسفية ، او التيارات الفلسفية . فالمسالة اكثر تعقيدا . فهي لدى ديلوز كما هي على الدوام لدى اي فيلسوف كبير : س هو من ادخل

الماهيم أ ، ب ، ج ،... في الفلسفة . هكذا نيتشه في العودة الابدية، وبرغسون في الديمومة التي لم تكن موجودة الخ . وبحسب منظور آخر ، فان بروست يقترح مفهوما جديداً للعلامة (للمرتبة ، للفئة) في الفلسفة ، وكافكا يقترح مفهوما آخر للكلام الخ . وبحسب منظور آخر ايضا تجري السينما في الفلسفة تجربة جديدة للصورة ، للزمن ، ويجري فرنسيس بيكون تجربة جديدة للاحساس الخ .

فقبل س لم تكن أ ، ب ، ج ... موجودة في الفلسفة . لكن هل كانت الفلسفة ذاتها موجودة ؟ المهم بشكل اساسي أن نجيب بنعم وأن نتمسك بان الفلسفة منذ أفلاطون هي ما يجب علينا أن نحفظه مما فكر فيه فيلسوف ما ، وما اقترحه فنان ما ، وما ابدعه فن ما ، وما اختبرته سياسة ما ، او اخلاقية ما ، او ممارسة ما . ومن هنا الضرورة شبه الدائمة في قلب الافلاطونية المترابطة بالمسألة ، ولكن لاالخروج منها حتما . وفي هذا تختلف طريقة ديلوز عن اية محاولة سابقة للسقراطية او سواها . (....)

يمكننا القول مع باسكال : « العدالة بلا قوة هي مناقضة لذاتها ، لانه يوجد على الدوام أشرار » . والفلسفة بلا قوة الخطأ تطرح على الدوام مشكلات خاطئة ، لانه يوجد على الدوام افلاطونيون . (**وعلى هذا فيجب ان نضع اذن العدالة والقوة معا ، ومن اجل ذلك ان نصنع مما يكون عدلا قوة ، ومما يكون قوةعدلا** ») . وهكذا يجب ان نقلب الافلاطونية ، وان نضع الصور والاستيهامات (وهي قدرات ايجابية للخطأ) مع الايقونات والنسخ (وهي قدرات سلبية للخطأ) . ومن اجل ذلك ان نعمل على ان يصبح ما هو نسخة صورة (المنطق الديلوزي للحس) او ماهو صورة نسخة (المنطق الملغى للدال) .

* * *

نطلع من هنا على الطابع النقاشي التقديري لهذه الطريقة : « **لنتامل هاتين الصيغتين التاليتين : « وحده ما يتشابه يختلف » ، و « وحدها الاختلافات تتشابه »** » . والمقصود قراءتان للعالم بمقدار ماتدعونا احداهما الى التفكير في الاختلاف بدءاً من تماثل وتطابق مسبق ، بينما تدعونا الاخرى بالعكس الى التفكير في التماثل وحتى في التطابق كمنتج لتباين جذري . القراءة

الاولى تحدد تماما عالم النسخ والتمثلات ، وتطرح العالم ذاته كتمثل . اما القراءة الثانية فهي على العكس من الاولى تحدد عالم الصور ، وتطرح العالم باعتباره هو ذاته صورة .

ان القلب عند افلاطون ميسور . حتى ليمكن القول اننا كثيرا ما نتسلى بهذا التمرين ، مادامت فرضية دیلوز حول الدعاية الافلاطونية ان افلاطون هو الذي سبق له أن قام بقلبه الخاص. كما انه كان من السهل قلب الافلاطونية لدى كبار الفلاسفة المضادين لها : لوقراتيوس Lucrétius (ضد الكائن ، الواحد ، الكل) ، سبينوزا (ضد الخير ، والغاية الخ .) ، نيتشه (باسم القيم الجديدة) ، برغسون (بحسب مفهومه للزمان المضاد للمفهوم الاغريقي) الخ . وبالمقابل فاننا نسأم من قلب الافلاطونية لدى اشباه الافلاطونيين والافلاطونيين المستعارين : ديكارت ، لايبنيتز ، كانط ، هيغيل . وهكذا فان النقد قد وجه الى ديكارت لانه احتفظ بالسمو والمماثلة وحتى الميل الى الغموض . (انظر « سبينوزا ومشكلة التعبير » ، ص ٥١ — ٥٢) ، والى سبينوزا لانه نفى التبلد ، والى كانط لانه ضاعف فقط شكل الحس المشترك بدلا من ان يقلبه ، والى هيغل لانه احتفظ بالمتناهي في الكبر بعلم اللاهوت فيما وراء نظريته عن الانشقاق (الاختلاف والتكرار ص ٦٤) .

من هنا تبقى الجدلية الهيغلية اثقل شيء على القلب ، تبقى كرة ضخمة في الفلسفة : « تنسى » الجدلية علاقتها الحميمة بالمشكلات على اعتبارها افكارا ... انها تفقد قدرتها الحقيقية لتقع تحت سلطة السلبي » بينما لدى ديلوز « **ما من احد بيَّن افضل من البيرلوتمان ، في اعماله المدهشة ، ان المشكلات كانت قبل كل شيء افكارا افلاطونية ، وصلات فكرية بين مبادىء جدلية ، في نسبتها الى « المواقف الاحتمالية للموجود »** ، **وهي ايضا تجد ظرفها الراهن في العلاقات الواقعية الانشائية للحل المبحوث عنه في حقله الرياضي ، او الفيزيائي الخ .** » (الاختلاف والتكرار ص ٢١٢ — ٢١٣) ، حيث يظهر بشكل متناقض انه يجب البقاء دائما قريبا جدا من الافلاطونية لقلبها ، وحيث هذا القرب يتطلب امكانية التفاضل وافتراضية الانطواء .

يمثل جاك لاكان اخيرا الافلاطونية التي يتوجب قلبها في التحليل النفسي اذا ما اردنا ادخال اللاوعي في الفلسفة ، ولربما نتذكر الخلاف حول اللاوعي الآلي ضد اللاوعي البنيوي ، ولربما اعتبرنا ان المضاد للفلسفة بحسب لاكان

كان نصا قصيرا يحتوي اجابة على (المضاد لاوديب) لديلوز وزميله الفيلسوف فيلكس غاتاري .

ولكن اليوم ، وحيث التحليل النفسي يستمر تبعاً لمبادئه ، وحيث التحليل الفصامي للمضاد لاوديب لم يتاسس بعد تبعاً لمبادئه ايضا لربما ضاعت عن انظارنا مجازفة النزاع . ومع ذلك فمن المهم ان نشير الى الطابق القوي في التوجيه اللاكاني الذي شكلته الكتابات التحليلية النفسية لديلوز وغاتاري ، وقد اقتربت اسطر الهروب المرسومة آنذاك عن كثب مما كانت تهرب منه حتى انها ذهبت الى انشاء سلبية حقيقية : فصام ضد عصاب ، مدٌ ضد دالٌ ، اجتماعي ضد عائلي ، فرادات ضد الانا ، ذئاب ضد ذئب الخ ... ولكن الفيلسوفين ديلوز وغاتاري احتفظا باللا وعي المطلق (الآلي ، وغير الدال) حيث أستطاعا فيه ان يصفا نفسيهما بأنهما فرويديان ضد فرويد . وهكذا فان ديلوز ، بانضمامه الى غاتاري انضمام الفيلسوف الى المحلل ،قد صنع عالم بصنعه فيلسوف في زمانه : نظر نظرة جدية الى العلاج التحليلي (...) .

* * *

أدخل ديلوز في الفلسفة ، أو استعاد فيها بالتفسير ، عدداً من المفاهيم لم يكن لها في السابق مكان رحب ولا ديمومة ثابتة . وهكذا اكتسبت بالفكر هذه الاحاسيس ، والاحداس ، والانفعالات ، والانطباعات ، وهذه العواطف ، والاهواء ، والحيويات ، والتمثلات ، واللحظات التي نسميها (الحياة) ، والتي ما إن نبدأ بممارسة الفلسفة حتى نراها مستهدفة لها . ان العمل منهجي . ومثال مارسيل بروست قاطع بهذا الصدد : فديلوز يصنع من (البحث عن الزمن الضائع) بحثاً عن الحقيقة ، وما من شك في اننا لدى قراءة هذه الرواية ، فيما وراء الحكاية المروية او بوساطتها ، قد طرحنا وحللنا المشكلات المتعلقة بتجربتنا عن العلامات ، والاهواء ، والعوالم (بمعناها الدنيوي) . وبمثل هذه العمليات ، وبوساطة هذه الطريقة يعتقد ديلوز الفلسفة كما يلي :

أ) انه يعاود تفسير بعض الفلاسفة « **ذلك ان التفسير ، في بعده عن ان يشير الى عملية ادراك تبقى خارج الشيء ، يشير قبل اي شيء الى تطور الشيء في ذاته وفي الحياة** » (سبينوزا ومشكلة التبعير ، ص ١٤) .

ب) ما يفسره بصدد فيلسوف ما ، يفرضه منطقياً على الفلسفة بأسرها ، ومن هنا

جـ) يطويها على نفسها ويعقدها ، يعطيها طية اكثر ، طية جديدة . وما من شك في ان نظرية الطي قد اطلعنا عليها في كتابه (فوكو) . وبهذه العملية التفسيرية ـ التعقيدية ، يعتبر ديلوز المدرسي Scolastique الأكبر للأزمنة الحديثة . ولكننا نرى في الوقت ذاته أن الطوبولوجيا Topologie الديلوزية للطي تفرض أيضا جبرا للاقطاب : قطبا الهذيان في (الأوديب ص ٣٢٩) ، قطب الذهان الهذياني الفاشي وقطب الفصام الثوري

قَلْبُ شيءٍ ما (نعود دوما الى الافلاطونية) يقوم اذن على ادراك قطبيه ، وهذا هو التفسير (مثال على ذلك ما يتعلق بسبينوزا من اخلاقية الجمل واخلاقية الحواشي) ثم بوساطة الطي ـ والصانع بطوي لدى افلاطون ـ يصنع طيٌّ يجعل القطبين يقتربان بمقدار ما ابتعدا ، ويفترقان بمقدار ما اجتمعا ، ويتصالبان بمقدار ما استويا : وهذا هو التعقيد او التعبير ايضا . وهكذا فلدى بروست السلسلة والجمع ، ولدى كافكا الفتان ، ولدى زولا الوراثة والصدع (....) .

* * *

ليست الحياة لدى ديلوز ذاتاً مائعة ، مبهمة غير مؤكدة بل هي تداخل نوعي لجميع تعددات النشاطات الفلسفية والادبية والفنية والسياسية وسواها ... وعلى هذا فلا يمكن تحديدها بأنها غرض الفلسفة بل يمكن وصفها بأنها هي فلسفية .

ولنا في مثال السينما متعة كبرى ، فقد كتب ديلوز اجمل كتاب عنها . وهكذا فان هذا الكتاب عن السينما هو كتاب فلسفة . فمن قطب الى قطب يجد مشاهد السينما اخيرا (هنا) في الكتاب ما شعر به (هناك) وهو يجلس في القاعة المظلمة ، وما لاتمكن معرفته لدى قراءة السيناريو ، ولا لدى التحدث عن الفيلم ، ولا حتى لمجرد النظر الى برنامج مصور .... ان المشاهد يشعر بما عاشه في الصورة والزمن في تلك اللحظة . انه اذن يجد في الكتاب ما يتطلبه صانعو الفيلم من السينما . تلك هي **القطبية الممتدة من القاعة الى الكتاب .**

ولكن بحسب طوبولوجيا الطي ، يتعلم المشاهد **فلسفياً** في الكتاب الصورة وزمن الحياة اللذين اعطته القاعة تجربتهما وحسب .

هكذا ندرك ، كما في كل كتاب الفه ديلوز ، لماذا تصلح الفلسفة : **انها تصلح لجعل الحياة فلسفية ، اي لجعلها اشمل واعمق وابهى .**

انبـاء ثقافيـة عاليـة

● الروائي الاورغوائي **خوان كارلوس اونيتي Onetti** عمره الآن ٨٢ سنة : سن الحكمة . يقول : « **بما انه محكوم علينا بالموت فان اكبر تعويض مسبق امنحنا الله اياه هو السعادة المنزلية او السعادة في الفرفة . انها اروع شيء تم اختراعه في هذا العالم** » . ويرى اونيتي ، استنادا الى احصائياته الخاصة ، «**ان الحب العنيف يدوم سنتين ثم تحل محله الصداقة والمشاركة والحنان** » . وليس للحب وصفات ، ولكنه موضوع محادثة لذيذة على الدوام. ويتابع : « **منذ بضعة اعوام كنت افكر في الالتقاء ذات يوم بالمراة الكاملة في احد شوارع الاورغواي ، وقد التقيتها هناك فعلا عن طريق المصادفة** » .

● تعرضت الروائية الزنجية الامريكية **اليس ووكر Walker** في الثامنة من عمرها لحادث مؤلم فقدت فيه احدى عينيها . تقول : « **في تلك اللحظة بالذات بدات حقا ارى** » ، الامر الذي ساعدها على ان تغدو كاتبة ناجحة جدا في روايتها (اللون الارجواني) وقد صورها للسينما المخرج ستيفن سبيلبرغ ، وقد بيعت من هذه الرواية لدى ظهورها اربعة ملايين نسخة في انحاء العالم وحازت جائزة البوليتزر الادبية الشهيرة . تقول اليس ووكر انها لا تعمل في اليوم سوى ساعة او ساعتين لكنها تغرق قبل ذلك في تاملاتها طويلا . ويهبط عليها الالهام من « **بعض الالوان والعلامات السرية** » . وهي تتحدث عن خيالها كنوع من المذياع ينقل اليها الاصوات من عصور سابقة ومن حيوات اخرى . لذلك عليها ان تتحاشى المداخلات ، وتعيش وحدها . لكن هذا لا يمنعها من ان تشعر بانتسابها الى « **قبيلة الفرح عندها قداسة** » . وبما انها لا تريد ان توجد في قبيلة زعيمة الحركة النسائية **بيتي فريدان Friedan** ، فانها تفضل أن تقدم نفسها على انها من اتباع الحركة النسائية الانسانية . وهذا يدل على تمسكها بالقيم العالمية بدلا من القيم الاقليمية .

● الاديب الانكليزي **ديفيد آركيل Arkell** كان صحافياً في فرنسا في حقبة الثلاثينات ، وقد نعم فيها بإقامة ممتعة وبرهن على حبه لتلك البلاد فيما كتبه عنها . فبعد ان كتب في عام ١٩٧٩ سيرة الشاعر الفرنسي جول لافورغ Laforegue ، انطلق يتتبع آثار الكتاب الفرنسيين في لندن ، وهو موضوع يبدو انه لم يطرق قبل اليوم ، ويبدأ كتابه (تناغمات قلبية) الذي صدر مؤخراً بستيفان مالارميه الذي كان الضباب ، في اثناء اقامته بلندن حوالي العام ١٨٦٢ ، يحيله الى انسان سعيد **« كما لو ان الله لا يستطيع ان يراك في الضباب »**. اما جول فاليس Vallès فكان يجد لندن «مدينة رهيبة». ووجد الاديب الفرنسي ميشيل بوتور Butor نفسه في هذه المدينة اكثر الكتاب تعاسة . ونتساءل لماذا ؟ ـ ذلك ان صاحبة المثوى (البانسيون) الذي كان ينزل فيه كانت تقدم له كل مساء فنجاناً من شراب البوفريل Bovril . وكان الروائي الفرنسي الشهير فردينان سيلين Céline عدو اليهود رقم ١ بين الكتاب ، يتناول طعام العشاء في غرفته بفندق السافوا مع الجاسوسة الالمانية الحسناء ماتاهاري . وكان اميل زولا ، وهو مرتد قبعته المستديرة والمنتفخة ، يعد الدبابيس في شعور الممرضات في حدائق اوبر نوروود Upper Norwood . وكتب فاليري لاربو ان لندن **« هي المكان الذي كان فيه اكثر الناس سعادة »** . وكان من شدة تعلق الفونس دوديه في هذه المدينة بجورج ميريديث انه توجب ايقاف القطار لانهاء عناقهما لحظة **الوداع** .

● دعت جامعة الاسكوريال بمدريد مؤخراً الشاعر الاسباني **رافائيل البرتي** والشاعر الاورغواني **ماريو بنديتي** الى القاء محاضرة حول الشعر اللاتيني الامريكي . واختار البرتي ان يقدم في محاضرته صورة شخصية لمن كانت عروس شعره طوال حياته : **« اجمل فتاة في مدريد »** ، ويعني بها زوجته الكاتبة ماريا تيريسا ليون التي توفيت منذ مدة وجيزة . قال عنها : **« كانت من الحسن والبهاء بحيث انها لم تكن تستطيع التنزه في الشوارع من غير ان تثير حولها ردود فعل . وكنت مضطراً الى التدخل دائماً كحارس خاص لها »** .

● كان من عادة الكاتب الروسي **فلاديمير نابوكوف** ، صاحب رواية (لوليتا) الشهيرة ، ان يحتفظ بنسخ عن جميع الرسائل التي يبعث بها . وكان يبذل في كتابتها جهداً يعادل جهده في كتابة بقية اعماله . ولم يكن يقبل باجراء مقابلات معه الا بصيغة كتابية . يقول : **« لا شك في انكم تقدرون**

وضعي ، فانا قبل كل شيء لست سوى كاتب ، وكل ما املكه هو الاسلوب » .
وكان من اثر هذا الاهتمام المبالغ فيه ان صدر له كتاب (مراسلات ١٩٤٠ — ١٩٧٧) ، ويحوي هذا الكتاب اربعمئة رسالة معظمها لم ينشر في الماضي ، وقد وجهها الكاتب الى اصدقائه واسرته وزملائه وناشريه ومجموعة من الكتاب والمعجبين به . وهي تكشف لنا عن انسان عاطفي ، صادق ، ولكنه نزق احياناً. وارسل ذات يوم بطاقة الى ناشر عرض عليه ان يكتب نصا من الفي كلمة لقاء مئتي دولار ، حول موضوع : هل لدى الكاتب مسؤولية اجتماعية ؟ وتضمنت البطاقة ما يلي : **« كلا ، وانك لمدين لي ، يا سيدي ، بعشرة سنتات »** .

● الفنان والكاتب الفرنسي **رينه جيل** معروف بانه اخترع شكل حروف على اسمه (جيل) . وهو نحات ، وطباع ، ونقاش ، وكاتب . كتب في عام ١٩٣١ (دراسة حول فن الطباعة) اعيد نشرها عدة مرات ، **واثرت في طريقة** النشر لدى الانكليز ، واستوحى منها الامريكيون كثيرا . ويرى جيل ان الكتاب يشكل كلا متماسكا ، وانه توافق تناغمي بين الشكل والمضمون ، وان الحروف التي يطبع بها الكتاب يجب ان تضاهي بجمالها منحوتة او لوحة فنية . على ان افكاره مع الاسف لم تتبع على الدوام . وكان يرى ان اسم الناشر يجب الا يظهر الا في نهاية الكتاب ، ما دام الامر يتعلق بنوع من انواع الدعاية ، وان الغلاف يجب الا يحوي سوى اسم المؤلف ، وعنوان الكتاب ، وفهرس المواد عند الاقتضاء .

● الكاتب الروسي **فلاديمير بوكوفسكي Boukovski** كان قد طرد من الاتحاد السوفييتي في عام ١٩٧٦ . وقد كتب عن حياته كمنشق كتاباً عنوانه (وتعاود الريح عصفهـا) طبع اخيراً في موسكو من قبـل مجلة (المسرح) السوفييتية . كتب في مقدمة روايته انه لم يكن يأمل ان ينشر كتابه في موسكو لولا عهد الاصلاح واعادة البناء او البيريسترويكا . ويضيف : **« اردت في كتابي ان اتحاشى زيادة الكره في مجتمعنا ... لم اكتبه لافضح احداً او لاشهر باحد لانه تراخى امام مسؤولياته . ان كتابي لا يحمل اي اتهام . انه يبقى شهادة عن الانسان الذي يحتفظ على الدوام بحرية اختياره ويتحمل مسؤولية الاحداث . لكل فرد نصيبه في الجرم والاذى اللذين عانت منهما بلادنا »**

● الكاتب الالماني **غونتر غراس** **Günter Grass** كان وما زال ضد توحيد المانيا حتى بعد توحيدها . انه لا يؤمن بامكان وقوفها على الحياد كما هي الحال مع سويسرا او السويد اللتين هما بلدان يصغرانها كثيراً . وكان قد سبق لهذا الكاتب ان اشترك خلال الحرب العالمية الثانية في تهيئة فرق الشبيبة للدفاع عن المانيا النازية . وعلى هذا فهو يعرف **« انه لا بروسيا ولا بافاريا ولا النمسا كان باستطاعة أي منها وحدها أن تنظم وتنفذ المذابح التي جرت ، بل كان يجب أن تشترك فيها المانيا بأسرها . ولدينا من الاسباب ما يجعلنا نخاف من التوحيد الذي سيدفعنا الى العمل »** . ويضيف : **« يوجد بالتاكيد بين مختلف مناطق المانيا عهد طويل من التقاليد الثقافية المشتركة التي من شانها خلق التضامن . لكن لا غوته ولا شيلر كانا بحاجة الى الوحدة ليصبحا كاتبين كبيرين »** .

● الكاتبة الايطالية **ناتاليا غينز بورغ** تطلق صيحة **في كتابها الاخير** (سيرينا كروث أو العدالة الحقيقية) ضد الفضيحة التي هزت ايطاليا في العام الماضي . وتتعلق القضية بطفلة من الفيليبين (٤ سنوات) تبنتها مع اخيها (٥ سنوات) أسرة ايطالية ، ثم تبين ان اوراق التبني غير مشروعة وذلك على اثر تصريح من الاب المتبني . بقي الطفل الصغير في الاسرة ذاتها ، لكن العدالة الايطالية سحبت الفتاة واعطتها لاسرة أخرى تبنتها . وقد هز فصل الطفلين نسبب اداري ايطاليا باسرها ، لكن القضاة تمسكوا بقرارهم لمنع الناس من ارتكاب مخالفة التبني غير المشروع . اما ناتاليا غينز بورغ فقد وجدت ان هناك ظلماً كبيراً قد وقع بحق الطفلة سيرينا كروث . واذا كانت الكاتبة ترثي لحال الصحافة في سكوتها عن هذا العمل الانساني ، فانها تريد أن تعلم الطفلة ، حين تكبر ، أن هناك اشخاصاً اكثر شعوراً بالمسؤولية قد دافعوا عن وضعها المحزن

* * *

هوامش

١ ـ لابونيا Laponie : منطقة في القطب الشمالي موزعة بين النروج والسويد وفنلندا والاتحاد السوفييتي . يعيش سكانها اللابونيون وعددهم لخمسون الف نسمة تقريبا من تربية المواشي والايائل .

٢ ـ اران Aran : وادٍ في جبال البرانس او البيرينه الاسبانية . منه ينبع نهر الغارون Garonne الذي يمر بجنوب فرنسا .

٣ ـ جان ريشبان Jean Richepin : كاتب فرنسي ولد في ميديا بالجزائر (١٨٤٩ ـ ١٩٢٦) . له عدة مجموعات شعرية اشهرها (أغنية الصعاليك) ، وله روايات ومسرحيات. عضو في الاكاديمية الفرنسية . شقي كثيرا في حياته قبل ان يصل الى النجاح والشهرة ، وعمل حتى حمالا في مرفا نابولي بايطاليا .

٤ ـ اونوريه دوميه Honoré Daumier : رسام وطباع على الحجر ونحات فرنسي ، ولد في مرسيليا (١٨٠٨ ـ ١٨٧٩) . اشتهر برسومه الكاريكاتيرية السياسية والاجتماعية (غارغانتوا ـ Gargantua : وهو يسخر في هذا الرسم من الملك لوي ـ فيليب) . وله لوحات ومنحوتات انشئت على طريقة الكتل العاطفية . من اشهر لوحاته : هواة التصاوير / ، كريسبان وسكابان / ، المأساة / ، رجال العدالة / ، الجمهورية / .

٥ ـ جول باربيه دوريفيلي J. Bardey D'aurevilly : كاتب فرنسي (١٨٠٨ ـ ١٨٨٩) له اقاصيص (الشيطانيات) ، وروايات (الشيفالييه دي توش) ودراسات ادبية ومسرحية (اعمال ورجالات من القرن التاسع عشر) .

٦ ـ من اشهر اعمال الفيلسوف جيل ديلوز بالاضافة الى ما ورد منها في سياق المقال : ديفيد هيوم ، أعماله وعرض لفلسفته ، ١٩٥٢ / التجريبية والذاتية ، ١٩٥٣ / ميول ومنشات ، نصوص ومستندات فلسفية ، ١٩٥٥ / نيتشه وفلسفته ، ١٩٦٢ / الفلسفة النقدية لكانط ، ١٩٦٣ / مارسيل بروست وعلامات البروج ، ١٩٧٠ / منطق المعنى ، ١٩٦٩ / سبينوزا ، الفلسفة العملية ، ١٩٧٠ / كافكا ، من اجل ادب اصغر (بالاشتراك مع فيلكس غاتاري) ، ١٩٧٥ / فرنسيس بيكون ، منطق الاحساس ، ١٩٨١ / الطي (لايبنتيز والباروكي) ، ١٩٨٨ / بيريكليس وفيردي ، (تحية الى الفيلسوف فرانسوا شاتليه) ، ١٩٨٨ .

سياسة الأمر الواقع

«كتاب قرأته» ردود وتعليقات

سناء ياسين بكيراني

يا ... صاحب المعرفة ... يا سيدي

ربما هي من محاسن الصدف التي تحمل لي شيئاً من سعود الدنيا .

... ربما هي من نعماء الرضا المسكوب الآتي إليّ من قلب اورثني حب المعرفة .

ربما ... كل ذلك

فقد صارت الآن كلمتي بين يديك ، ماثلة ..... آتية بلا موانع ... بلا حواجز

ونالت شرف الوصول الى صرح « معرفتك »

وانت الذي تقود الجيل الى علياء المعرفة ، حيث لا صقيع ولا عزلة ؛ العلياء التي تعطينا دفقاً لدم جديد ، إذ به تبقى حياتنا مستمدة لمعاني الإستمرار المشرق .

علياء المعرفة التي عندها فقط نبني قوى راسخة لاصول الانسانية في ذواتنا فلا نهزم .. ولا نشيخ ... ولا نموت !!!

ان فعل اثبات المعرفة في بنية الخلايا الحاملة لصفات وديمومة الحياة لهو المشوار الصعب ، لكنه المؤدي حتماً الى الرفعة والسيادة على الأرض .

وان منامن يهوى العلياء
وان فينا من يهوى السفح والجلوس عند آثار وقع الحافر والاقدام !!!
يا ... سيدي
منذ رأيتُ النور ، آليت ، الا اكون إلا المتسولة ابدا عند باب المعرفة
وما دمت كذلك فانا إذن اسير الى حياة كريمة !!!
ثم ... كان
وبدات مشوار الاحتراق
وبالنار ... صارتْ مسائلي ، قضايا !!!
فقراتٌ ، وصار كلُ ما اقرأ يسكنُ زاويةً مني
كنت اركضُ ... الهثُ ... واتعبُ لاعرف
للمت ورقاً مكتوباً ، محمولاً على هبة ريح لاعرف
طوحتني كل الاوجاع ، تنكرت للألم ، تجاهلته لاعرف
وكان السعي الى المعرفة هو الحب الوحيد في حياتي
ولهذا الحب قدمتُ اثماناً باهظةً مدفوعةً بالكامل من كل استقرار .. من كل سعادة .
وبسبب هذا الحب يا سيدي كان موجُ بحري عاتيا
وبسبب هذا الحب كبرتُ ... وكبر الشقاء بين حروفي !!!
تهتُ وتاهتْ رماحي
طشت وطاشت سهامي
ضيعتُ وضاعت اهدافي
ولا زلت ياسيدي الامس اطراف التحدي ، اعاني رغبة الوصول !!
لا زلت اشقى ... لاعرف

ولا زلت أسعى ... لأعرف
اعرف ماذا ؟!
اعرف كيف امتلك آليات التعامل والتفاعل
اعرف كيف أكتب ..... ثم اعيش كما أكتب
المعرفة ... اسلحة فتاكة تورث الهيبة
المعرفة ... لغة المقاومة وجسد الوعي
يا سيدي

قرأت كثيراً ، فما استوقفني عنوان كما عنوان كتابك فعل « سياسة الامر الواقع » استوقفني لانني كنت اعيش (امراً واقعاً)

رافقت كتابك سيدي ورافقني .....

وبرحلة المرافقة هذه كان لتعايشي الجديد مع (أمري الواقع) مبعث رضىً رضيت به .

ثم صارت لدي مقتنيات لغوية عالية الأداء تناسبت طرداً ومع معطيات واقعي .

(سياسة الأمر الواقع) منحنيمنحى رائعاً واسلوباً فريداً فياستمرارية محاولتي للصعود الى قمة العلياء التي ليس فيها عزلة او صقيع .

وبهذه الرحلة
الرحلة مع عنوان كتابك

صارت الحياة اجمل ، لانني عرفت كيف أطوّع (أمري الواقع) لحسابي ... !!!

كل الاشياء ... كل الاحداث تناولتها بمؤشرات بثها عنوان كتابك وقرأت من زاويتي انا ، وكأنك يا سيدي ما كتبت هذا الكتاب الا لي !!

كنت ابني بلا قواعد
فجاء (سياسة الامر الواقع) وعدّ لي هذه القواعد
مدني بالشعلة السرية
اعطاني شعوراً بالامتداد والتمدد

ومن جراء تعايشي مع هيكلة الحدث ، كنت ارسم خطوطه على قصاصات وحتى استكملت رسم كل الاحداث عبر وخلال نقاط وحسب تواردها علي .

ولقد آثرت هنا ان اوردها اليك مسلسلة بحسب ميلاد كل منها :

١ ـ والذي نسميه قبولا منا هو في حقيقة الامر رضوخ ، طالما اننا واقعون تحت رحمة هذا الحب اللامتناهي للولد وللابناء .

٢ ـ اقرارنا بقبول الهزائم « المعنوية » جبن شجاع .

٣ ـ القبول بسياسة الامر الواقع ، تغيير ليس فقط لنمطية العيش بل تبديل كامل لبنيوية اللغة والجسد .

٤ ـ لو قيد لكل انسان شيء من حرية تعبير لتبينا انه يعيش امرا واقعا ليس إلا .

٥ ـ إن اعتبار مسايرة مرحلة الأمر الواقع فترة لاكتساب مكتسبات جديدة تزيد في ريعان وازدهار فترة بناء صرح معلوماتي عالي الكفاءة .

٦ ـ اتساءل برغم امتلاك كل آليات الثقافة ماذا عملنا ؟
وما عسانا عاملون بها حيال نهضة مجتمعنا ؟
ان لم ترعها مسيرة ديمقراطية تؤمن لها قسطا عاليا من الفعالية .

٧ ـ وسواء تعاملنا مع هذا (الأمر الواقع) بايجابية مطلقة ام بسلبية ، فلا بد من ان نخلي مساحات كبيرة من هـذه العلاقة ، ـ العلاقة بالناس ـ ونفرغها من العاطفة والحب ، وليكون هذا التعامل خاليا من سيطرة القلب ، وهيمنة العاطفة .

٨ ـ وهذا (الأمر الواقع) لو تعاملنا معه باسلوب « تحتي لا فوقي » لكان في مقدورنا تلمس اماكن او بالأحرى منافذ لتسريب ارادتنا والتي تشكو التراكمية .

٩ ـ ان « سياسة الأمر الواقع » تعني الأخذ بمبدأ : القاء السلاح الذي لا يعني الهزيمة بل ربما يعني الأخذ الى معان جديدة لقوة كامنة تحتاج الى فترة سلام تحقق لها الظهور وتحقق النمو من جديد .

١٠ ـ مهما كانت (مساحات الركض) المتاحة كبيرة ، تظل قاصرة على ان تمتد امتداد الحلم فينا ، والطموح عندنا .

١١ ـ منـاخ الديمقراطيات يوفر لأصحابها فرصـة تكشف سـتار نفوسهم .

١٢ ـ امتداد الزمن عندي في قبولي « للأمر الواقع » يخلـق عنـدي عاهة وعوقا في الجسـد ، وفي الروح ، تبلغ درجة عدم صلاحية لتطبيق الحلم ساعة تولد له فرصة النجاة .

١٣ ـ الاذعان الأحمق في قبول الأمر الواقع ، لا يتيح لي أمل الخروج من تصنيفات الدون ، ولأنني سأبقى بلا ميزة انتاجية تصنيفية للرأي وللقرار.

١٤ ـ إن القبول بالأمر الواقع يوقف مسيرة بناء الحلم ، ويوصل الى البوهيمية ، ويفقد قدرة الوصول الى قمة العلياء الأسمى .

١٥ ـ انا الآن أمام تسـاؤل كبير اقف أمامه حيْرى : إن كل مرحلة من مراحل العمر ينظر اليها على أنها أمر واقع ، إذن ...

ـ ماذا يملك هذا الانسان طيلة حياته سوى « الأمر الواقع » ؟

ـ وماذا يملك حيال إنهاء « الأمر الواقع » ؟ ومن ثم ... بلوغ الهدف؟

وماذا بعْـد ؟-!

إن « سياسة الأمر الواقع » تشكلت وإياه ، وصرنا وحدة واحدة ، وصار معولا وسندانا ... وحجر أساس .

ياصاحب المعرفة ... ياسيدي

عش ... واكتب

أخبار المعرفة

محمد سليمان حسن

متابعات ثقافية :

ـ « اسطورة الطوفان من خلال نظرية الادوار »

هو عنوان المحاضرة التي القاها الاستاذ ندرة اليازجي ، في المركز الثقافي العربي بدمشق .

في هذه المحاضرة ، يتلمس الباحث ، الخيوط الأولى ونقاط الارتكاز الاساسية لقراءة الاسطورة ، باعتبارها ، نقطة الانطلاق الاولية للمعرفة ـ الحكمة ـ والتي لاحقا حلت محل التفكير الديني السابق .

الاسطورة في نظر الباحث ، هي : تعبير معرفي متطور وارقى من التعبير الديني ، حلت محله ، وانتقلت للرمز كأداة للتعبير عن نفسها . وبالتالي ، فالتفكير الاسطوري ، تفكير معرفي رمزي لشؤن الفرد والحياة والكون عموما .

وهي ـ الاسطورة ـ وإن اختلفت في دلالاتها ورموزها الا انها في نظر الباحث ، اسطورة واحدة .

يقول الباحث : « ان اصول المعتقدات البشرية او الحكمة الانسانية المعبر عنها بالرمز ، كانت واحدة في اسبابها ، تمثل جذع شجرة التفكير الانساني . لذلك نجد اصلا واحدا (او) أصولا واحدة للفكر الاسطوري » .

بعد تحديد الباحث لمفهوم الاسطورة ، ووحدانيتها ، ينتقل الى مايسمى « بنظرية الادوار » ، ليبرهن على صحة نظريته . ونظرية الادوار هنا « أدوار الحياة على كوكب الارض » . وهو ـ الباحث ـ يستمد نظرته المعرفية تلك ، بالرجوع الى الدراسات الشرقية القديمة وخاصة الهندية .

فعند اولئك الحكماء في الشرق الاقصى ، نظريات عدة تتكلم عن دورات لهذا الكون ، يمر فيها ضمن تحديد زمني دقيق . يقول الباحث : « انه في نهاية الادوار يتحقق ملء الزمان ، ويكتمل كل شيء في دورات زمانية متعاقبة لها بدايتها ونهايتها ، كما يكتمل الانسان أيضا في دورات متعاقبة محددة ، فهو جزء من هذا الكون ، ولعله الجزء الاسمى ، بحيث تعود المادة الى الطاقة الى الروح .

« الجديد في الشعر المعاصر في سورية »

اقيمت في المركز الثقافي العربي بدمشق محاضرة تحت عنوان « الجديد في الشعر المعاصر في سورية ، للسيدة سحر السيوفي .

تناولت فيه الشعر المعاصر في سورية منذ فترة الخمسينات ، وركزت على قضية التجديد في الشعر الكلاسيكي لدى عدد من الشعراء ، امثال ، (بدوي الجبل وعمر ابو ريشة) . وتناولت حركة الحداثة لدى عدد من الشعراء امثال (ادونيس) .

وعلى الرغم من الكم المعرفي الذي قدمته المحاضرة ، الا انها لم توفق في عرض ذلك البحث وفق اسس منهجية معرفية دقيقة ، وضمن اسلوب الادب المقارن بين تيارين معاصرين في الشعر السوري .

مكتشفات اثرية :

ـ كشف اثري قرب اللاذقية ـ

في قرية سقوبين ، احدى القرى القريبة من مدينة اللاذقية . ونتيجة لهطول امطار غزيرة ، تم اكتشاف تمثال من البرونز لافروديت ـ آلهة الحب والجمال ـ ويعود تاريخه للقرن الرابع قبل الميلاد .

وفي تصريح للسيد مدير المتاحف والآثار في مدينة اللاذقية اكد على ظهور مدفن روماني ، وضمن هذا المدفن عثر على تمثال من البرونز ، لافروديت إلهة الحب مع القاعدة ، والى جواره اسوارتان من الزجاج . ويعود تاريخ هذا الاثر الى القرن الرابع قبل الميلاد .

ـ مكتشفات اثرية سورية من الالف الثاني قبل الميلاد ـ

اعلن السيد مدير الآثار والمتاحف ان من المكتشفات الهامة في سورية ، والتي ظهرت حديثا ، ما تم في موقع تل مرديخ (ايبلا) الشهير . حيث ظهرت قصور ومعابد من الالف الثاني قبل الميلاد ، وتعتبر من اضخم المعابد المعاصرة في منطقة الشرق كله ، اضافة الى منحوتات كلسية وبازلتيـة ذات مواضيع دينية ورسمية تعتبر من اقدم ما عرف من فن النحت السوري في المنطقة .

كما اضاف السيد مدير الآثار والمتاحف ، انه من المكتشفات الحديثة ايضا ما توصلت اليه بعثة اثرية سورية فرنسية في مدينة اوغاريت ، من اكتشاف لأحد ملوك أوغاريت (امسترو الثاني) . وفي المدينة قصران اكتشف فيهمـا أرشيف اوغاريتي من القرن الثالث عشر قبل الميلاد ، كما تم العثور على قالب صب النحاس ، يعتبر الاول من نوعه في العالم اجمع . ويدل على أن مدينـة اوغاريت كانت من مصادر النحاس والتجارة به اضافة الى تصنيعه .

اخبار ثقافية :

ـ جائزة عبد السلام للتقدم العلمي ـ

فاز الدكتور هشام ابظلي من جامعة تشرين والدكتور توفيق ياسين من قسم الكيمياء في هيئة الطاقة الذرية ، بجائزة عبد السلام للتقدم العلمي فـي سورية للعام (١٩٩٠) . وذلك لاعتماد بحثيهما المقدمين للجنة الوطنية . اقر ذلك لجنة من علماء الكيمياء المشهود لهم بامكانياتهم العلمية المتميزة ، واعتبر بحثاهما ، افضل نتاج علمي من حيث عاملا الاصالة والاهمية .

ـ تابين المرحوم الشاعر سعيد قندقجي ـ

اقام فرع اتحاد الكتاب العرب بحماة حفلا تابينيا للشاعر المرحوم سـعيد قندقجي ، بمناسبة مرور اربعين يوما على وفاته . شارك في حفـل التأبين

فروع الاتحاد في المحافظات اضافة الى عدد من الادباء والكتــاب وأصدقاء الشاعــر الراحــل .

ويذكر ان الشــاعر سعيد قندقجي ، ولد في حماه /١٩٣١/ وتعلـم في مدارسها وتخرج من قسـم اللغة العربية بجامعة دمشـق عام (١٩٥٥) . وعمل مدرسـا في ثانويات حماه وحلب والجزائر . وعمل مديرا للمركز الثقافي العربـي بحماة ، ثم رئيسا لفرع اتحاد الكتاب العرب . وقد اصدر المرحوم عدة اعمال شعرية ودراسات عن الأدب العربي الحديث .

ــ مؤتمر لغوي لمناقشة الفصحى ... وتفصيح العامية ــ

تعميم الفصحى وتفصيح العامية ، هو الموضوع الرئيسي على جــدول اعمال المؤتمر السنوي السابع والخمسين لمجمع اللغة العربية المنعقد في القاهرة

يشارك في المؤتمر مجموعة من اعضاء المجمع، ويهدف هذا المؤتمر الوصول الى (العامي الفصيح) وذلك برد مفردات العامية الى أصولها الفصحى ، بحيث يتسنى تقريب المسافة تدريجيا بين لغة العامة واللغة العربية .

ــ مؤتمرا للثقافة بوصفها تعبيرا ــ

بالتعاون مع المنظمة العربية للثقافة والعلوم التابعة لجامعة الدول العربية ينظم اتحاد الكتاب والادباء في دولة الامارات ، ندوة بعنوان « الثقافة بوصفها تعبيرا » وذلك في الفترة ما بين ٢٨ ، ٣٠ نيسان الجاري بالشــارقة .

صرح بذلك عبد الحميد احمد ، امين السر العام لاتحاد كتاب وأدبــاء الامارات ، واشار الى انه هذه المرة الاولى التي يشارك فيها الاتحاد مع المنظمة العربية للثقافة على مستوى الوطن العربي . وسيشارك في الندوة عدد كبـير من الادباء والكتاب والمفكرين العرب من كافة الاقطار العربية . بالاضافة الى كتاب ومثقفين من دولة الامارات ودول الخليج العربي .

ــ مؤتمر دولي للمبدعين والمفكرين في العالم ــ

نقلا عن صحيفة الأهرام القاهرية ، خبر مفاده ان اتحاد كتاب آســيا وافريقيا الذي يضم في عضويته ــ ٦٤ ــ دولة و ــ ١٠٦ ــ اتحادات للكتاب ،

قد بدأ التحضير لهذا المؤتمر وتحديد الموضوعات التي سيناقشها . وصرح لطفي الخولي الامين العام لاتحاد كتاب اسيا وافريقيا ان اللجنة التحضيرية الدولية هي التي سيعهد اليها بتحديد موعد ومكان انعقاد المؤتمر الذي من المتوقع ان يكون في نهاية العام القادم . وانه سيعهد اليها ايضا اختيار المشاركين من كل دول بحدود ـــ ١٥٠ ـــ مفكرا واديبا فقط .

ـــ احصاء للمخطوطات الاسلامية في العالم ـــ

تقوم مؤسسة الفرقان حاليا بانهاء احصاء حوالي ثلاثة ملايين مخطوطة اسلامية في ثمانين بلدا .

وكان العمل قد بدأ قبل ثلاث سنوات حول هذه المخطوطات المكتوبة بالعربية والتركية والفارسية ولغة الاوردو .

وقال اليماني مدير المؤسسة : انه لأمر مثير ، لأننا نكتشف مخطوطات اصلية عديدة ليس في المجال الديني فحسب بل في مجالات علوم الفلك والطب والاجتماع .

واوضح احد المسؤلين في المؤسسة : ان المكتبة التي تضم هذه المخطوطات بدءا من هجرة النبي (ص) في القرن السابع للميلاد وحتى نهاية القرن الثامن عشر لن تفتح في مرحلة اولى الا امام الباحثين . ومن المتوقع في مرحلة لاحقة طبع نسخ منها على ميكروفيلمات او اسطوانات معلوماتية للمحافظة على هذه المخطوطات .

ـــ مركز العالم العربي في تبليسي ـــ

قررت اللجنة الوطنية لليونسكو في تبليسي ـــ جورجيا السوفيتية ـــ بالتعاون مع قسم الاستعراب في معهد الاستشراق التابع لاكاديمية العلوم . تاسيس مركز للعلاقات المتبادلة مع الوطن العربي في العاصمة الجيورجية . هذا ما ذكرته الزميلة البعث .

ومما يذكر انه سيكون من شأن هذا المركز توطيد عرى الصداقة والتعاون وتعميق الصلات وتطوير التعاون مع البلدان العربية وخاصة سورية في ميادين الثقافة والتربية والتعليم والسياحة والاقتصاد والتجارة .

كما سيضم المركز مكتبة عربية وقسما لتدريس اللغة العربية وقسما للموسيقى العربية وقسما للاعلام وقسما لتاريخ العلوم عند العرب ، وقسما للمعارض كما تتطلع جمهورية جورجيا الى اقامة مراكز ثقافية جورجية في بعض العواصم العربية .

ـ جائزة جبران العالمية ـ

اضاف الاستاذ مدحة عكاشة شيئا جديدا الى عطاءاته الادبية المتميزة اذ حصل على جائزة جبران الادبية العالمية لعام (١٩٩٠) وهي جائزة تقديرية معنوية تمنح للادباء العرب الذين اسهموا بخدمة فكر الامة العربية وتراثها الحضاري من قبل رابطة احياء التراث العربي في استراليا ... وقد اقيم الحفل التكريمي الخاص بهذه المناسبة في مدينة سدني باستراليا في ٩/١٢/١٩٩٠ .

ومن الجدير بالذكر ان الاديب مدحة عكاش هو صاحب ومؤسس ورئيس تحرير مجلة الثقافة باصداريها الشهري والاسبوعي التي تصدر في دمشق منذ عـام ١٩٥٨ .

اننا نعتبر ان هذه الجائزة الادبية المرموقة التي منحت للاستاذ مدحت عكاش والتي هي ثاني جائزة في العالم بعد جائزة نوبل ، هي اضافة جديدة من عطاءات هذا المفكر المناضل للقطر العربي السوري الذي يعتز بابنائه المبدعين في حقول العلم والفكر والثقافة . وبهذه المناسبة نتقدم بالشكر لرابطة احياء التراث العربي في استراليا وبالتهنئة للاستاذ مدحت عكاش لنيله هذه الجائزة الرفيعـة ...

ومما يذكر ان الاديب مدحت عكاش قد نال ايضا وسام الثقافة من كـل من جمهورية كوريا الديمقراطية الشعبية وجمهورية بلغاريا الاشتراكية .

وهمسة صغيرة ، هل يكرم ادباؤنا من قبل الدول الاخرى قبل ان يقوم بلدهم الأم بتكريمهم ؟؟ .

عن وزارة الثقافة صدر حديثاً

البرهان في الفلسفة

دراسات فكرية (٨)

د. محمد بديع الكسم — ترجمة : جورج صدقني

* * *

كارل غوستاف يونغ

الأساسيات في النظرية والممارسة

الدراسات النفسية (٣٢)

ايلي هومبيرت — ترجمة : وجيه اسعد